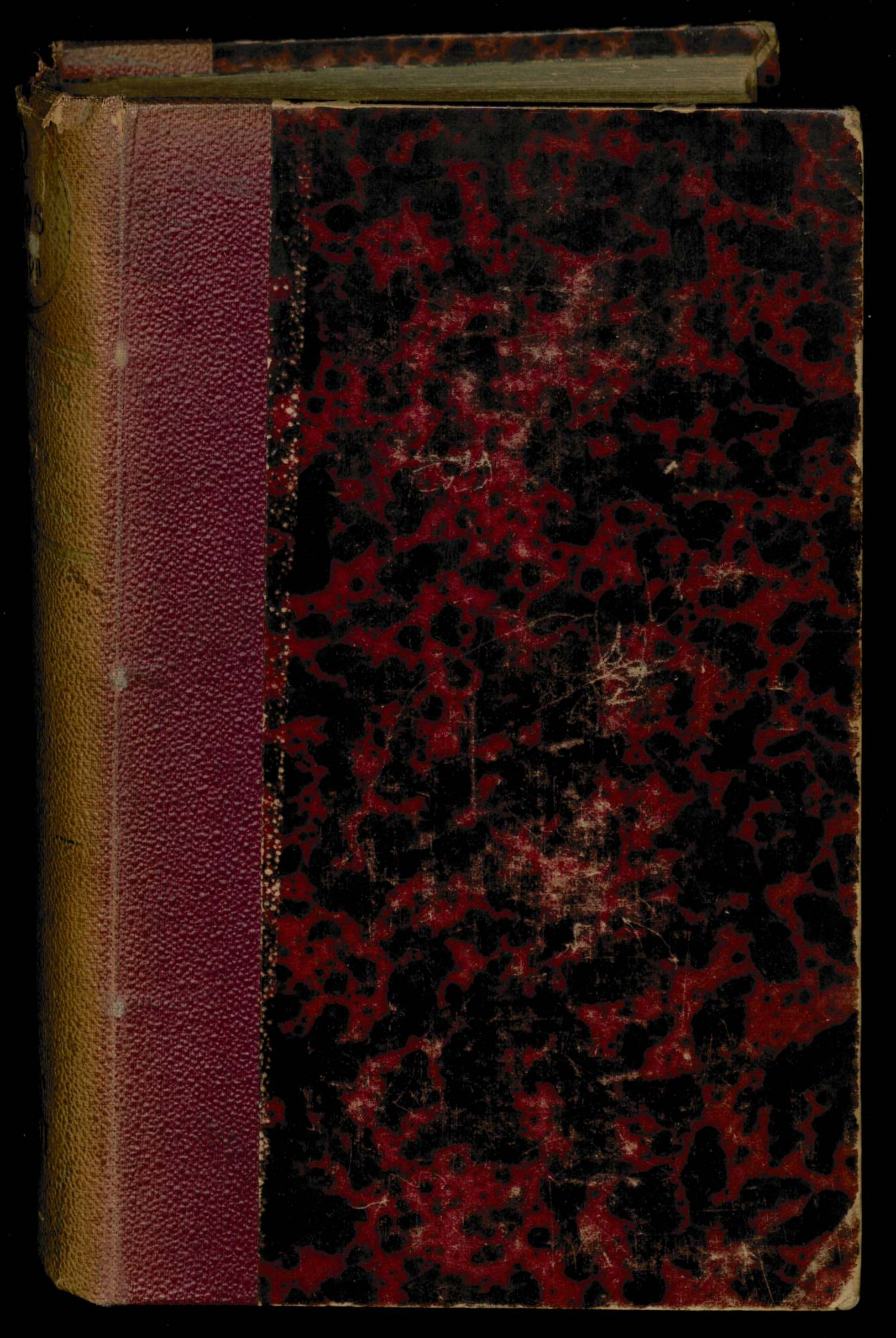
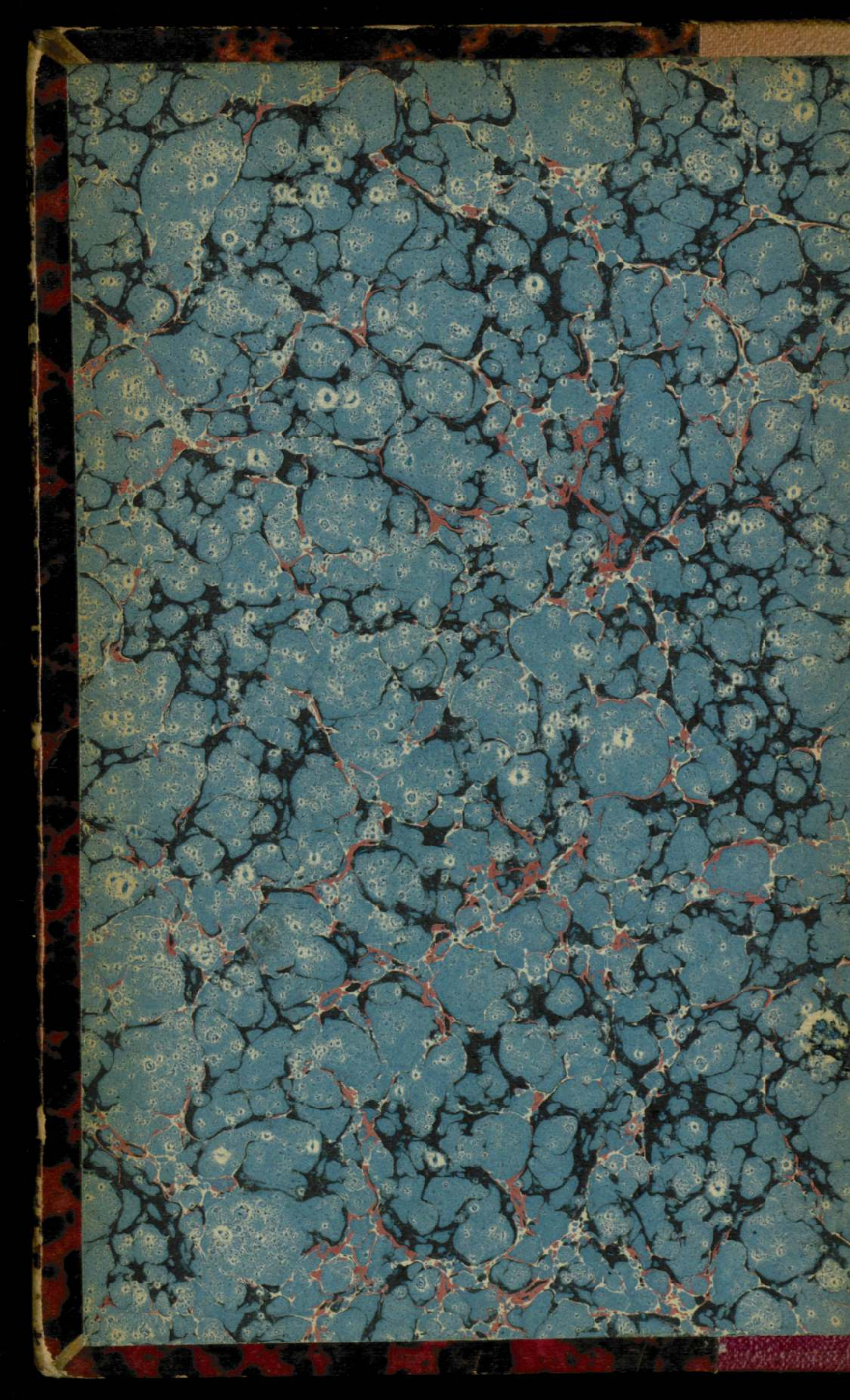
G. BELLAIGUE

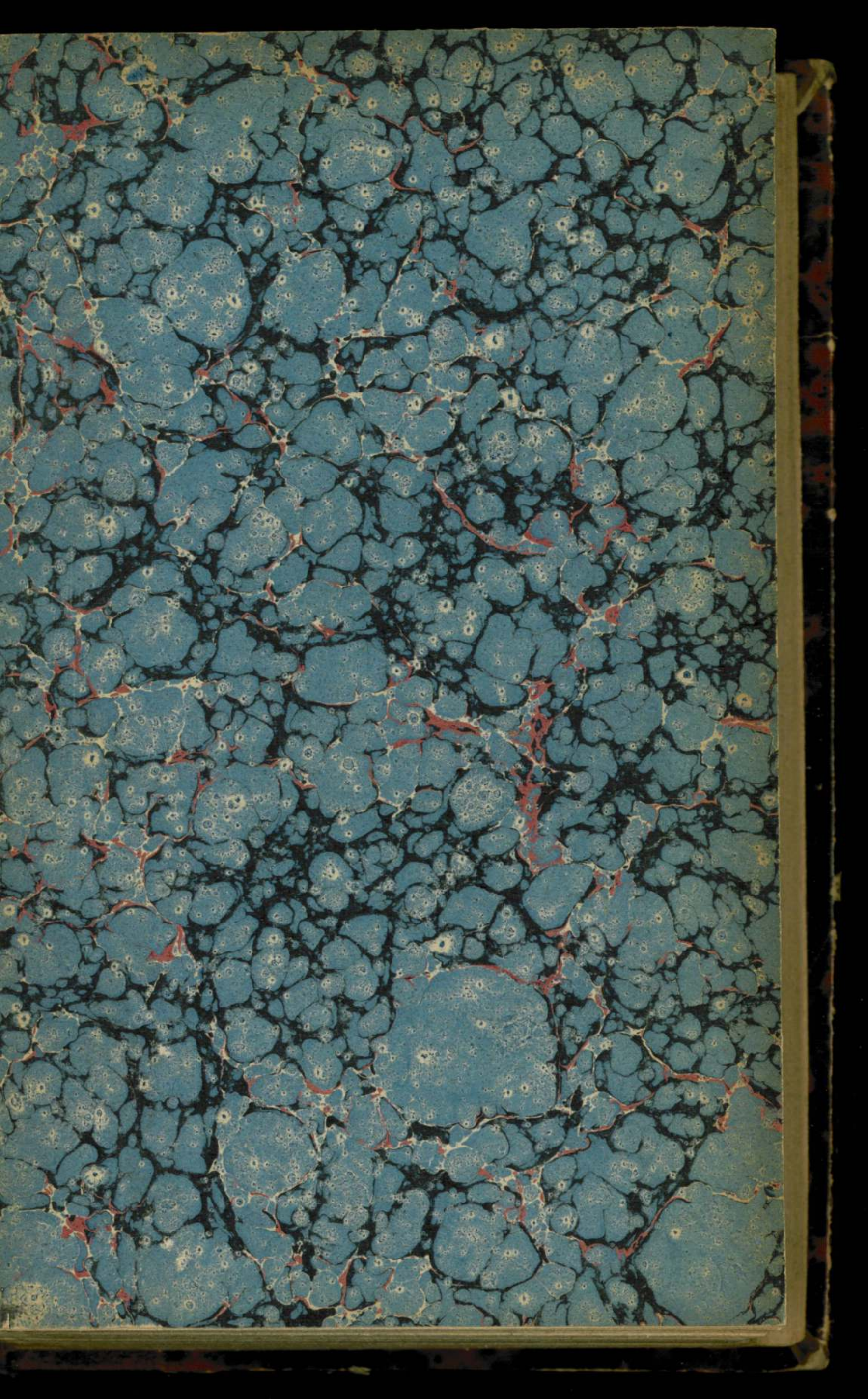
ÉTUDES
MUSICALES

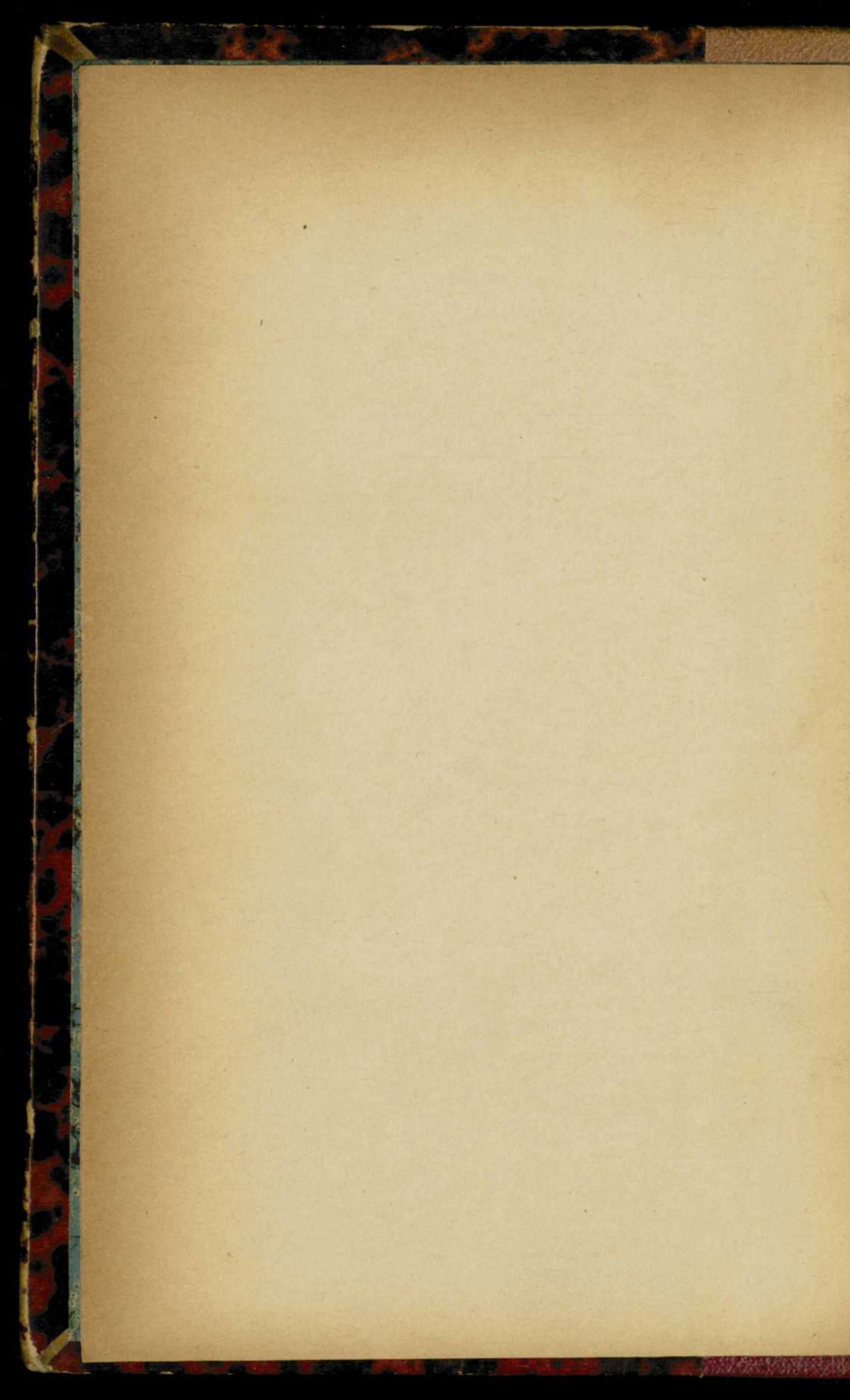












ÉTUDES MUSICALES

(TROISIÈME SÉRIE)

CAMILLE BELLAIGUE

ÉTUDES
MUSICALES

(TROISIÈME SÉRIE)



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

PUBLISHED : JANUARY 1 1907

Études Musicales

(TROISIÈME SÉRIE)

LES IDÉES MUSICALES D'ARISTOTE

A F.-A. Gevaert.

Les Problèmes musicaux d'Aristote; texte, traduction, notes philologiques et commentaire musical, par MM. F.-A. Gevaert et J.-C. Vollgraff. — Gand, librairie générale de Ad. Hoste.

Peu de musicographes, artistes et savants à la fois, ont fait pour l'honneur de la musique autant que l'illustre directeur du Conservatoire de Bruxelles. Par ses études et ses découvertes, grâce à l'ampleur et à la sûreté d'une érudition que le bonheur de l'intuition a maintes fois servie, M. Gevaert a renouvelé, sinon créé, l'histoire de la musique dans l'antiquité.

Nous devons à un tel maître de ne pas ignorer ce que la musique des Grecs était en soi, et puis de savoir, mieux encore, ce qu'elle était dans la pensée des grands esprits de la Grèce. Aristote fut au nombre et peut-être le premier de ceux-là. Quelle idée et quel sentiment eut de la musique le philosophe de Stagyre, c'est ce que nous voudrions rechercher aujourd'hui. Remercions, en commençant, l'écrivain qui sera notre guide. M. Gevaert a doublement servi la gloire de notre art : il en a reporté

plus loin l'origine ; il en a, pour ainsi dire, — et ce second hommage est encore plus précieux, — élevé plus haut l'éminente dignité.

I

Musicien pratique, ou pratiquant, il semble qu'Aristote ne le fut guère. Au dire de M. Gevaert, il n'aurait composé qu'une « scolie », ou chant de table, qui s'est perdue. L'art de conduire un chœur ne lui fut peut-être pas étranger : quelques-unes de ses observations sur ce sujet permettent de le croire. Mais ce qu'il a fait de musique n'est rien ; ce qu'il a pensé de la musique, au contraire, est considérable. Caduque sur certains points, qui n'étaient pas alors fixés ou seulement connus; contredite ou corrigée à d'autres égards par le progrès ou l'évolution, la doctrine d'Aristote, en ses parties essentielles, est demeurée si forte et si profonde, que l'esthétique musicale s'élève encore aujourd'hui sur ses bases beaucoup plus que sur ses ruines.

Cette doctrine a compris tout l'art de son temps, et de celui du nôtre elle a deviné bien des choses. Il est peu de questions qu'Aristote n'ait posées et discutées, sinon résolues. Parmi les « problèmes musicaux », un certain nombre ne sont que de science, et d'une science, l'acoustique, où se mêlait alors beaucoup d'erreur. « Les textes aristotéliciens relatifs à l'acoustique appartiennent à deux doctrines dissemblables et d'une valeur si inégale, qu'on se croirait en présence d'écrivains différents, si dans un certain nombre de cas les deux ma-

nières de voir n'étaient inextricablement mêlées l'une à l'autre... En général, les solutions proposées sont vagues, erronées ou puériles. Quelques-unes des questions même ont pour point de départ des faits manifestement chimériques. »

Il est difficile de trouver autre chose qu'un paradoxe dans la formule suivante :

Un ensemble de voix possède une plus grande puissance de transmission que la somme des voix individuelles dont il se compose.

Ailleurs, quand Aristote assure que

l'accord d'octave, chanté par des voix mixtes, ou joué sur certains instruments, donne l'impression de l'unisson,

il énonce un principe acceptable, mais qui pourtant comporte et commande même quelques tempéraments. La curiosité du philosophe et du savant s'attache aux moindres détails. Il n'est pas jusqu'à l'accident vocal connu sous le nom de *cri du coq,* ou plus vulgairement « couac », dont Aristote n'étudie — imparfaitement d'ailleurs — la nature et les lois.

Sur neuf problèmes qui se rapportent à l'acoustique, un seul présente un intérêt d'*éthos* ou de sentiment général encore plus que de science. « Pourquoi, demande Aristote, le grave prévaut-il sur l'aigu ? » La musique antique a toujours reconnu cette prééminence, que nous n'acceptons plus aujourd'hui. Dès l'origine, au temps quasi fabuleux de Terpandre, « la corde la plus basse de la lyre, la fondamentale de l'échelle grecque,

s'appelle l'*hypate*, la première en dignité, comme Zeus reçoit le surnom d'Hypatos. » Le principe, loin de s'affaiblir, s'étendit peu à peu, et l'élément grave, ou viril, régna sur le domaine entier des sons. Exclue de la monodie lyrique, des chants de la tragédie et de la comédie, la voix féminine était reléguée par la Grèce en des genres secondaires ou locaux. Quant à l'échelle sonore, aussi bien celle des voix masculines que celle des instruments, elle ne s'élevait jamais aux degrés supérieurs. Enfin, dans la musique à deux parties, il était de règle de confier à la partie haute l'accompagnement, et la mélodie à la partie basse. « Ainsi, dit Plutarque, dans un ménage sagement gouverné, tout se fait du consentement des deux conjoints, mais de manière à mettre en évidence la direction et la volonté de l'époux[1]. »

Dans la musique, sinon dans le ménage moderne, il n'en va plus de même, et l'autorité s'est déplacée. A cet égard, ainsi qu'à bien d'autres, « la musique grecque nous apparaît comme l'antithèse de l'art polyphone des Européens, dont la floraison mélodique s'épanouit dans les régions aiguës et pour lequel le timbre féminin est un élément constitutif de l'ensemble choral et orchestral ». N'allons pourtant pas en conclure que tout l'intérêt, toute la beauté se soit retirée des régions moyennes ou basses. Celles-ci forment, au contraire, un domaine que, durant des siècles, les maîtres de la polyphonie vocale d'abord, puis de la symphonie, pure ou dramatique, n'ont cessé de féconder et d'enrichir.

1. Cité par M. Gevaert.

Une scène de Wagner l'attesterait, comme en pourraient témoigner, si nous remontions le cours de l'histoire, un finale de Beethoven, une fugue de Bach, voire un motet de Palestrina. Il arrive souvent que la gravité même des mélodies, ou seulement des sons, en accroisse le caractère et la beauté. Rappelez-vous le début du quatuor en *fa* majeur de Beethoven. Songez aussi quelle puissance emprunte au grondement des contrebasses le trio de la symphonie en *ut* mineur. Imaginez enfin tout ce que l'*Hymne à la joie,* entonné pour la première fois sur des notes moins graves, perdrait aussitôt de grandeur et de solennité.

D'autres exemples se trouveraient sans peine. Mais, si nombreux qu'ils fussent, ils ne sauraient compter que pour des exceptions; ils ne feraient que confirmer cette règle, que, depuis l'antiquité, le niveau moyen et pour ainsi dire l'axe des sonorités s'est élevé notablement. C'est le plus souvent au-dessus de l'harmonie que la mélodie chante, et peu à peu « les voix intérieures » se sont tues. Dans le « quatuor », et par conséquent dans l'orchestre, dont il forme le groupe élu, le principal rôle appartient aux violons, et, de ceux-ci mêmes, la « première » corde n'est plus, comme autrefois celle de la lyre, la plus grave, mais la plus aiguë. Dans l'ordre, ou la hiérarchie vocale, le même renversement s'est produit. On sait par quelle opération l'Italie haussa longtemps la voix de ses chanteurs jusqu'au registre et au timbre féminin. Même aujourd'hui, parmi les voix naturelles, les plus élevées gardent le secret de charmer et d'émouvoir davantage. Quelle basse ou seulement

quel baryton d'opéra, Don Juan excepté, disputa jamais au ténor son privilège de jeunesse et d'amour? Enfin la voix de la femme, et surtout la voix de soprano, la plus haute, la plus belle, est venue prendre au sommet de l'harmonie une place où l'antiquité ne l'avait point admise. En couronnant l'édifice sonore, il semble qu'elle l'ait encore exhaussé, et nous assistons à la revanche, dans la musique ainsi que dans la civilisation et les mœurs, de cet « éternel féminin » que la Grèce avait méconnu et sacrifié.

Voyez comme insensiblement, dès qu'on étudie le génie de la Grèce, on glisse ou plutôt on s'élève d'une question de métier aux principes de l'art, et de la technique à l'idéal. Continuons de faire ainsi. Parmi les sujets traités par Aristote, négligeons les plus arides : les consonances, l'octocorde et l'heptacorde, les particularités de l'exécution vocale aussi bien que l'hétérophonie de l'accompagnement. Les sciences pures sont belles; mais l'esthétique est belle entre toutes les sciences, parce que — son nom même l'indique — elle connaît par le sentiment, parce qu'autant et peut-être plus que de l'esprit, elle est un mode de l'âme.

II

L'âme ou le sentiment de la musique même, voilà sinon l'unique matière, au moins la matière la plus précieuse des « Problèmes musicaux ». Voilà le mystère par excellence dont Aristote a cherché la révélation dans l'étude des genres, des éléments ou des facteurs

(instruments et voix), des conditions et de la nature de notre art. De toute question musicale traitée par le philosophe, on pourrait presque dire qu'elle se ramène ou se réduit à une question de sensibilité.

C'est le caractère en quelque sorte affectif ou moral d'un genre que définit le problème suivant :

Pourquoi, étant entremêlée aux morceaux de chant, la *paracatalogé* (récitation parlée sur un accompagnement instrumental) a-t-elle quelque chose de tragique ?

Est-ce à cause de l'anomalie ? En effet, le pathétique est irrégulier de sa nature, tant dans l'excès du bonheur que dans le malheur extrême.

Ce qui est régulier n'exprime guère la douleur[1].

La déclamation parlée sur un accompagnement instrumental était d'un usage assez fréquent dans le théâtre grec. L'œuvre des grands tragiques en offre de nombreux exemples. Tantôt, séparés nettement, cette déclamation accompagnée et le chant alternaient; tantôt ils se mêlaient au point que, dans la même phrase poétique et sans qu'il y eût changement d'interlocuteur, une mélodie se transformait en discours, ou, au contraire, une phrase parlée s'achevait, s'épanouissait en un chant.

On reconnaît dans la *paracatalogé* des Grecs l'origine du moderne mélodrame, dont le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau (1775) fut le premier exemplaire et dont les deux chefs-d'œuvre sont peut-être *Egmont*

1. « C'est le propre de la douleur de s'interrompre elle-même. » (BOSSUET.)

et l'*Arlésienne*. Aristote en a bien senti l'*éthos* particulier et très pathétique. Il a compris que la « transition périodique du chant à la parole et de la parole au chant a le pouvoir de remuer la fibre tragique à cause de l'inégalité des perceptions sensorielles, inégalité résultant du mélange des différents moyens d'expression : d'une part, succession alternative des intonations indéterminées de la voix parlée et des intonations réglées de la voix chantée; d'autre part, emploi simultané du langage artificiel des instruments et du langage naturel à l'être humain[1]. »

Il semble seulement que les formules finales du problème pèchent par trop d'étendue et qu'elles ne distinguent pas assez. Que le pathétique soit « irrégulier, tant dans l'excès du bonheur que dans le malheur extrême », cela sans doute est la vérité même dans le domaine de la vie. Portée au comble, notre joie ou notre souffrance réelle se manifeste par le désordre, voire par l'incohérence. Et la musique, à cet égard, a parfois imité la nature. D'autres fois, elle l'a corrigée, en l'ordonnant. La plainte de Doña Anna sur le cadavre de son père; à l'extrémité et comme au pôle opposé de notre art, les sanglots de Tristan moribond, sont des chefs-d'œuvre d'un désespoir qui s'égare; la déploration d'Orphée, celles d'Alceste et d'Iphigénie, l'*adagio* de la sonate en *ut* dièse mineur, sont l'expression contraire, et sublime également, d'une douleur qui se contient et se compose.

Ainsi, plus vaste et plus libre que toutes les théories,

1. M. Gevaert.

l'art pratique, en son évolution, a tantôt confirmé l'idée ou l'idéal d'Aristote, et tantôt il y a contredit.

Pourquoi aimons-nous mieux entendre une monodie doublée par l'*aulos* que par la *lyre?*
Est-ce parce que toute chose à laquelle se mêle du suave devient elle-même plus suave?
Or l'*aulos* est plus suave que la lyre...

Il l'était en effet. La lyre et les autres instruments à cordes des Grecs avaient ce grave défaut, qu'on ne pouvait les jouer qu'en *pizzicato.* Les instruments à vent seuls étaient capables de tenir et de lier les sons. Mais, du jour où sous l'archet et sur les flancs sonores des violons les cordes surent chanter, leur chant parut le plus suave en même temps que le plus fort, et la voix humaine trouva sa pareille, son égale et son alliée véritable en leur voix.

Si, pour nous ainsi que pour Aristote, il reste vrai que

le chant et le son de l'instrument à vent se mélangent à cause de leur affinité, car tous deux sont engendrés par le souffle humain,

on ne dirait plus, comme il le disait du son de la lyre, que le son du violon,

ne procédant pas du souffle humain, impressionne moins agréablement que le timbre de l'*aulos* et s'isole davantage de la voix.

Au contraire, il s'unit étroitement avec elle; il lui

ressemble, il en a les frémissements et l'émotion. La voix des cordes, sans doute, ne leur vient pas des lèvres humaines ; mais des mains humaines les pressent, elles vibrent contre notre cœur, la matière même dont elles sont formées fut animée et vivante, et, quand il s'étonnait « que des boyaux de mouton puissent exalter ainsi notre âme », c'est des cordes que Shakspeare admirait le pouvoir.

Ce pouvoir mystérieux, les cordes ne l'ont pas usurpé sans réserve, et dans l'action, dans la beauté de la musique, les instruments à vent ont gardé leur part. Que de mélodies vocales ils soutiennent, à moins qu'ils ne les environnent! Leurs accords donnent à la prière d'Élisabeth une pureté mystique; à l'incantation du Méphistophélès de Berlioz : *Voici des roses,* un caractère solennel, auguste même, de tendresse et presque de pitié. Alors même que les instruments à vent chantent seuls, une phrase de clarinette du fameux quintette de Mozart, l'entrée d'Orphée aux Champs-Élysées, rappellerait assez comme ils chantent. Mais le chant des instruments à cordes est plus vibrant et plus vivant encore. Eux seuls peuvent redire après la voix les sublimes adieux de Wotan à Brunnhilde et redoubler la douceur, avec l'amertume, du baiser qui pardonne et qui punit. Le hasard du souvenir nous offre cet exemple; la réflexion nous en fournirait d'autres, à l'infini. Qu'il accompagne ou qu'il joue seul, qu'il soit de symphonie ou d'opéra, l'orchestre a le quatuor pour centre ou pour sommet, et, si l'on pouvait en quelque sorte entendre à travers le passé la musique entière, c'est par la voix

humaine et par celle des instruments à cordes qu'on l'entendrait surtout chanter.

La voix humaine fut dans l'antiquité l'agent ou l'organe privilégié de la beauté sonore. Presque toute la musique des Grecs était chantée. Ils aimaient la voix, premièrement pour sa beauté spécifique et supérieure, parce qu'elle émane directement de notre âme et que, sans intermédiaire, elle l'exprime ou la représente, parce qu'elle en est le son naturel et vivant. Mais elle en est aussi la parole, et pour cette seconde raison les Grecs la chérissaient peut-être encore davantage. Ainsi la vocalité fut l'un des caractères de l'art hellénique. Mais la verbalité semble en avoir été le principe ou l'essence même. Alors toute la musique se rapportait, bien plus, se soumettait à la parole, et, sans la parole, c'est à peine s'il existait une musique. La voix même cessait-elle, en chantant, de parler, aussitôt elle perdait de sa dignité, de son influence, et sur elle une lyre, une flûte reprenait l'avantage.

Pourquoi, si la voix humaine possède un charme particulier, devient-elle moins agréable qu'un instrument à vent ou à cordes, dès que le chant est dépourvu de texte (comme chez ceux qui fredonnent)?

Serait-ce que, dès qu'elle cesse d'imiter à l'aide de la parole, la voix ne charme plus autant?

C'est cela même, cela seul, et plus d'un principe ou d'une loi se déduit de cette simple observation. Elle impose au musicien l'obligation de noter les paroles avec justesse, au chanteur le devoir de les prononcer

avec netteté. Par là s'explique également telle ou telle vicissitude de l'histoire musicale : la disparition du style à « roulades » ou à « vocalises » et la caducité de certains opéras italiens où les voix, — les plus belles pourtant qu'on ait, paraît-il, entendues — chantaient sans cesse, pour ne jamais rien dire. Wagner alors parut. Subordonnant la musique au drame et les notes aux mots, il prétendit restituer au verbe son ancienne primauté. Mais la symphonie, par lui prodigieusement accrue, à côté de la parole et soi-disant pour la servir, l'enveloppa jusqu'à l'étouffer. Un effet identique résulta de moyens contraires; les choses, rétablies d'un côté, manquèrent de l'autre, et, pour des motifs opposés, la parole quelquefois ne fut pas mieux entendue.

L'orchestre, heureusement, sait désormais parler pour elle. Parole singulière que la sienne, étrange même, et, comme disait Carlyle, « inarticulée, insondable parole »! Il parle cependant. Alexandre Dumas fils écrivait à Gounod : « Vous avez de la chance, vous autres musiciens! Vous n'êtes pas forcés d'appeler les choses par leur nom! » La musique, j'entends la musique pure, fait mieux que nommer les choses : elle en exprime l'idée, l'essence, et ce mode d'expression, ou ce langage, s'il est moins précis que l'autre, est aussi plus étendu et plus profond.

Les Grecs le connurent à peine. Chez eux, la polyphonie instrumentale n'existait pour ainsi dire pas, et l'accompagnement le plus simple leur paraissait le meilleur. Un des « Problèmes » d'Aristote se termine par cette remarque :

Le concours de plusieurs instruments, à vent où à cordes, ne procure pas d'agrément, car il éclipse la partie chantée.

Pour le coup, « nous avons changé tout cela ». On pourrait assurer que l'évolution moderne de la musique vocale — de celle-ci tout entière — n'a guère consisté que dans ce changement. L'accompagnement d'orchestre, s'il s'agit d'opéras ou de drames lyriques ; s'il s'agit de « mélodies » ou de *lieder*, l'accompagnement de piano, sont devenus l'un et l'autre un concours de plus en plus nombreux d'instruments ou de « parties », et l'éclipse même de la partie chantée ne nous empêche plus d'y prendre le plus vif agrément.

Tel autre « problème », au contraire, et non des moindres, formule une loi générale et qui nous gouverne encore aujourd'hui.

Pourquoi est-il plus agréable d'entendre chanter un morceau que l'on connaît déjà, qu'un chant totalement inconnu ?

Est-ce parce que l'exécutant, lorsque l'auditeur connaît d'avance la mélodie, peut être suivi plus facilement, comme quelqu'un qui marche vers un but déterminé ?

Ou bien est-ce parce qu'on aime mieux approfondir qu'apprendre ?

La raison, c'est que, au dernier cas, il s'agit d'acquérir des notions (entièrement) nouvelles, tandis qu'au premier cas, faire usage de ce qu'on sait équivaut à reconnaître.

Ajoutons de plus que l'habituel paraît préférable à l'insolite.

Rien de plus juste que le principe ici posé ; rien, hormis les raisons, les dernières surtout, sur lesquelles Aristote le fonde. Elles sont tirées à la fois de la nature

de la musique et de l'humaine nature. « On aime mieux approfondir qu'apprendre. » Cette préférence explique et dans une certaine mesure excuse la résistance que rencontre d'ordinaire le talent, voire le génie inconnu. Plus forte en nous et sur nous que la curiosité même, l'habitude nous fait voir dans l'esprit ou dans l'idéal nouveau la contradiction plutôt que la continuation de l'ancien. Les différences nous frappent et nous déconcertent avant que les rapports, plus lents à paraître, nous rassurent. Fidèles autant que nous, sinon davantage, à la tradition, les Grecs n'ont pas ignoré les soupçons, la défiance, que l'inédit, ou l'inouï, nous inspire. Si simple que fût leur musique, peut-être parce qu'elle était simple, elle ne s'imposait ni du premier coup ni au premier venu. Ne disposant ni de moyens rapides ni d'effets brusques, foudroyants, elle s'insinuait dans l'âme par degrés, au lieu de l'envahir subitement tout entière. M. Gevaert a très bien vu dans l'homophonie antique la principale raison de ce procédé ou de cette démarche lente. « Une succession de sons divers n'a de sens musical et expressif qu'autant que leur condition harmonique puisse être saisie, ou du moins sentie par l'auditeur. Dans notre musique polyphone, où chaque accent mélodique est élucidé par les accords dont il est accompagné, cette opération psychique se fait avec la rapidité de l'éclair. Mais, à l'exécution d'une mélodie homophone, les fonctions harmoniques ne se déterminent pour la perception auditive que peu à peu, l'une après l'autre, et l'harmonie totale ne se dévoile complètement au sens esthétique qu'avec la dernière note de

la période musicale, en sorte que la compréhension est rétrospective pour ainsi dire. La première impression d'une œuvre musicale tout à fait nouvelle devait donc avoir pour la plus grande partie d'un public antique quelque chose d'indécis, partant de peu agréable. »

Quant à ceux dont l'office était d'avertir le public et de l'initier, il ne semble pas que leur tâche ait été plus facile. Plutarque énumère quelque part, d'après Aristoxène, les conditions nécessaires à la compétence et à l'autorité d'un bon juge en matière de musique : « Connaissance approfondie des trois parties de la théorie (harmonique, rythmique et métrique) ; exercice de la perception esthétique, acquisition de la faculté de saisir à la fois la succession des syllabes ; étude de la philosophie musicale dans ses applications pratiques ; doctrine de l'*éthos,* seule capable de fournir à l'œuvre d'art une règle de convenance, un principe d'utilité. »

Si nos anciens confrères savaient tant de choses, il est permis de croire que, depuis les Grecs, il y a, dans la critique musicale, comme dans la musique elle-même, quelque chose de changé.

Mais le problème qui nous occupe ici peut se poser et se résoudre encore autrement, dans un sens plus étroit et pour ainsi dire plus intérieur à la musique. Le goût de réentendre, le désir de retrouver, plus vif que celui de découvrir, est à la base même de notre art, et la musique, sous presque toutes ses formes, n'a pour objet que de l'exciter et de le satisfaire.

Hormis le chant grégorien et l'opéra d'Italie à certaines époques, on ne citerait peut-être pas un « genre »

musical qui n'ait pour principe la répétition des formes sonores ou leur retour. La polyphonie vocale du seizième siècle en fut une application, quelquefois rigoureuse jusqu'à la tyrannie. On sait que de chefs-d'œuvre *a cappella* sont bâtis — et à combien d'étages! — sur un thème superposé à lui-même. Lorsque, dans un salon de Florence, au début du dix-septième siècle, parut ou reparut la mélodie, elle n'aspira d'abord, sous l'espèce primitive du récitatif, qu'à la liberté de la déclamation ou du discours. Mais elle ne tarda guère — et ce fut le sens de son évolution — à chercher la beauté dans le développement organique de son être, c'est-à-dire dans la génération de périodes similaires et comme engendrées par elle à son image. Cette imitation de soi-même constitue non pas le procédé, mais la nature de la musique et véritablement sa vie. On l'observe, on la suit à travers les genres les plus variés, depuis la romance à couplets jusqu'au *leitmotiv,* en passant par la fugue, la variation, la sonate et la symphonie. Il est même remarquable, à ce propos, que la fugue et la variation — celle-ci portée au plus haut degré de puissance — aient été les modes favoris de la pensée d'un Beethoven en ses dernières œuvres de piano (sonates op. 106, op. 109, op. 110, op. 111; variations sur un thème de Diabelli). La règle formulée par Aristote n'a jamais reçu plus glorieuse consécration. Nulle part l'esprit humain ne saurait goûter mieux qu'en ces chefs-d'œuvre suprêmes la douceur « d'approfondir les connaissances acquises » et ce charme de l'habitude, que la musique unit à l'agrément de la nouveauté. L'un et l'autre se combinent en de telles

œuvres, où la constante identité de la pensée n'a d'égale que sa transformation continuelle. Mais, de ces deux principes, le premier est peut-être le plus puissant. Avec un héros du drame romantique, la musique a sans doute le droit de dire : « Je suis une force qui va. » Elle est pareillement, sinon davantage, « une force qui revient », et, dans l'impression qu'elle nous cause, dans le plaisir qu'elle nous donne, il est permis de douter si la surprise a plus de part, ou si c'est le souvenir.

III

Cette impression et ce plaisir, Aristote estimait, et toute la Grèce avec lui, que la qualité non seulement esthétique, mais sentimentale, n'en saurait être indifférente. La nature et la valeur morale de la musique est assurément ce qui tient le plus au cœur du philosophe musicien.

Pourquoi les sensations auditives sont-elles les seules qui exercent une action morale ?

Car la mélodie, même sans paroles, agit sur le sentiment, tandis que les couleurs, les odeurs et les saveurs n'ont point d'action semblable.

Est-ce parce que les impressions de l'ouïe seules sont (en musique) accompagnées d'une commotion ?

Et il ne s'agit pas ici de la simple commotion (physiologique) produite par le bruit.

Car une pareille commotion se produit aussi dans les autres impressions sensorielles. Ainsi, par exemple, la couleur met en mouvement l'organe de la vue.

Mais (j'entends ici) la commotion particulière ressentie à la suite d'un bruit musical.

. . . .

Les impressions des sens autres que l'ouïe ne présentent rien de pareil.

Il semble ici qu'Aristote se laisse entraîner trop loin et que l'amour de la musique le rende injuste envers les autres arts. Passe pour les odeurs et les saveurs, pour le goût et l'odorat, ces deux sens dont il n'y a point d'art. Mais la vue ! Notre œil n'est pas moins que notre oreille un témoin, un intermédiaire, un interprète de beauté. Le monde des formes et des couleurs est, comme celui des sons, une image, une projection du monde de l'âme au dehors. La peinture, la statuaire, l'architecture même, portent en elles et manifestent par leurs chefs-d'œuvre un principe sentimental, un élément de moralité. Une toile, un marbre, un temple, peut valoir à cet égard une symphonie, et l'*éthos* des Léonard, des Michel-Ange et des Raphaël ne le cède à celui des Bach, des Beethoven et des Mozart ni pour la noblesse ni pour la pureté.

Si, dans cet ordre supérieur, Aristote a fait trop de place à la musique, en lui donnant toute la place ; si la musique ici ne règne pas sans partage, elle y est du moins la mieux partagée. En vertu de sa nature propre, elle y exerce non seulement des droits, mais des privilèges.

Tandis que la peinture et la sculpture, s'adressant à l'organe de la vue, imitent les *objets extérieurs* et les *personnes* à l'aide des *couleurs* et des *formes* (χρώμασι καὶ σχήμασι), les

arts musiques, qui agissent par l'intermédiaire du sens de l'ouïe, imitent les *états d'âme* (ἤθη), les *affections* (πάθη) et les *actions* (πράξεις) à l'aide du *rythme,* de la *parole* et de la succession mélodique[1].

Ce texte est tiré de la *Poétique.* Ailleurs encore, dans la *Politique,* — et la mention, l'étude même de la musique en un traité de ce genre est significative, — Aristote insiste sur l'influence morale qui fait le caractère et l'honneur particulier de la musique :

Rien de pareil, écrit-il, ne se constate dans les perceptions que les autres sens sont capables de recevoir. Le toucher et le goût ne reproduisent en rien les impressions morales. Le sens de la vue les rend dans une mesure très restreinte. Les images qui font l'objet de ce sens finissent peu à peu par agir sur ceux qui les contemplent; mais ce n'est pas là précisément une imitation des affections morales. Ce n'est que le signe revêtu de la forme de la couleur et s'arrêtant aux modifications toutes corporelles qui décèlent la passion. *Dans les compositions musicales,* au contraire, *il y a reproduction des états d'âme*[2].

A travers les âges, la doctrine d'Aristote a passé jusqu'à nous. *In audibilibus manifeste inveniuntur similitudines morum,* a dit saint Thomas d'Aquin. Et sur la même base, l'esthétique musicale moderne, en Allemagne surtout, s'est fondée. On sait que, pour Herder, « la musique exprimait des états intérieurs, c'est-à-dire des modifications provoquées dans l'individu par les émotions; que ces symboles étaient tout autre chose

1. Cité par M. Gevaert.
2. *Ibid.*

que les symboles de la poésie et des autres arts; qu'ils étaient pour l'oreille la chose même qu'ils représentaient[1] ». Enfin, selon Schopenhauer, disciple sur ce point d'Aristote, « la musique exprime l'essence intime des choses, *das Ding in sich*, le contenu réel des phénomènes, inaccessible à l'intellect. Les autres arts doivent se borner à traduire l'apparence des choses, le contour, la couleur, le geste[1]. » Si donc, exprimant sous une autre forme le fond permanent de ces doctrines successives, on peut assurer que la musique, art d'imitation comme tous les autres, est l'art d'une imitation à la fois plus directe, immédiate même, et plus intérieure; si la métaphysique musicale se réduit, ou du moins se rattache ainsi à un principe premier, c'est à celui que le philosophe antique a discerné et défini pour toujours.

Nous nous étonnions tout à l'heure qu'Aristote eût trop accordé à la musique. On pourrait se plaindre parfois qu'il lui refuse trop aussi. Il ne reconnaît d'influence et de beauté morale que dans les rythmes et les mélodies :

> Dans l'ordre successif des sons aigus et graves, non dans leur production simultanée : la consonance n'a pas de caractère moral (οὐκ ἔν τῇ μίξει: ἀλλ' ἡ συμφωνία ουκ ἔχει ἦθος).

Une telle restriction — qui surprend le musicien moderne — n'avait rien que de naturel, étant données les bornes de la musique antique. Deux éléments, le rythme et la mélodie, la constituaient presque tout

1. M. Kufferath (*Musiciens et Philosophes*), cité par M. Gevaert.

entière. Elle ignorait ou ne faisait que soupçonner l'harmonie et l'instrumentation, ces deux autres éléments dont l'apparition et le développement ont renouvelé, sinon renversé les conditions de notre art. Au point de vue de l'*éthos* instrumental, c'était peu de chose que des flûtes et des lyres. Il a fallu que l'orchestre moderne se formât, que la nature lui donnât, en quelque sorte, pour la mêler à notre âme, son âme tout entière, celle de ses métaux et de ses bois. Alors naquit la psychologie des timbres, dont l'étude aujourd'hui serait aussi vaste, aussi féconde que celle des rythmes ou des mélodies.

Quant à l'harmonie, si pauvre qu'elle fût alors (ne comportant jamais plus de deux sons), elle n'était peut-être pas dépourvue de tout pouvoir expressif ou sentimental. Aristote a beau dire que « la consonance n'a pas de caractère moral », à peine l'a-t-il dit qu'il semble sinon se contredire, au moins se reprendre, et qu'il ajoute :

Nous prenons plaisir aux accords consonants, parce que la consonance est une fusion d'éléments opposés, ayant entre eux un certain rapport. Or, un rapport proportionnel, c'est l'ordre, que nous avons déjà dit être conforme à notre nature. Au reste, une substance mélangée est plus agréable qu'une substance pure, surtout lorsqu'il y a pour la perception sensorielle une juste proportion entre les deux éléments opposés.

N'est-ce pas là consacrer, dans une certaine mesure, le caractère moral des consonances? Que dis-je! c'est en quelque sorte prévoir celui des dissonances elles-

mêmes; c'est deviner l'*éthos* futur de l'harmonie tout entière. On sait quelles en sont aujourd'hui l'étendue et la puissance, et qu'après le domaine ou l'ordre des notes successives, la musique a conquis et prodigieusement accru celui des notes simultanées. Qu'il soit de Palestrina, de Bach ou de Mozart, de Beethoven ou de Wagner, un accord, une série d'accords, peut être, autant qu'un chant, une source de vie et de beauté. Deux accords, à la fin du *Voi che sapete* de Chérubin, achèvent en quelque sorte le sens de la mélodie et répandent sur le front du petit page une dernière ombre d'amoureuse mélancolie. Deux accords également donnent aux premières paroles de Lohengrin : « Adieu, mon cygne! » une tendresse, une tristesse aussi, qu'une note changée, une seule, suffirait à dissiper. Enfin, dans l'admirable scène, qui nous a déjà servi d'exemple, des « Adieux de Wotan », rappelez-vous comme certaine descente d'accords et la dégradation des harmonies exprime bien la dégradation de la déesse elle-même, l'effacement ou la retraite lente de sa divinité.

L'antiquité, cela va sans dire, ne pouvait réaliser ou seulement concevoir des effets de cet ordre. Mais le passage d'Aristote sur la fusion des élémens contraires et sur les substances mélangées, plus agréables quelquefois que les substances pures, ce passage n'en garde pas moins une valeur significative et même prophétique. Il est de ceux où dans un éclair on croit voir tout l'avenir de la musique se découvrir et s'illuminer.

Qu'Aristote ait quelquefois trop restreint, que d'autres fois; au contraire, il ait trop étendu, l'accordant à

la musique seule, le pouvoir expressif et moral de la musique, il l'a toujours reconnu. Et le fond ou l'essence de sa doctrine consiste en cette reconnaissance. Commune à tous les philosophes de la Grèce, on sait quelle influence eut cette pensée maîtresse, et jusqu'à quel point, dans la vie privée et dans la vie publique des Hellènes, la place et la fonction de la musique s'en trouvèrent non seulement accrues, mais élevées.

Institutrice de la jeunesse, la musique l'était du peuple également. Elle formait et régissait par une véritable discipline l'âme des individus et celle de la foule. Cette discipline, un Platon la concevait avec rigueur; un Aristote, au contraire, y apportait quelques tempéraments. On lit dans la *Politique :*

De même qu'il existe deux classes d'auditeurs, l'une composée d'hommes libres et bien éduqués, l'autre formée de grossiers artisans et de gens de même espèce, on doit également organiser pour ceux-ci des concours et des spectacles. Or, de même que les âmes de ces personnes sont détournées de leurs tendances natives, de même il existe dans certaines harmonies des formes dévoyées (παρεκβάσεις), et des mélodies surtendues ou intenses (σύντονα), d'un pathétique outré. Or, chacun prenant plaisir à ce qui est adéquat à sa propre nature, on doit permettre aux virtuoses chanteurs qui se présentent devant un tel auditoire de produire des chants de cette dernière espèce[1].

Il est permis de s'étonner qu'Aristote ait fait une pareille concession. Elle implique du moins et nous rappelle une fois de plus la croyance à ce pouvoir moral

1. *Politique,* livre VIII, ch. VII, cité par M. Gevaert.

de la musique, à cette correspondance entre les sons et les âmes, sur laquelle toute l'esthétique de la Grèce était fondée. Action psychologique, effets moraux, états d'âme, tels sont les sujets dont la connaissance était alors étroitement unie à l'étude technique de l'art. Le souverain bien que la musique devait procurer, suivant Aristote, aux auditeurs capables de la ressentir, la κάθαρσις, était un bien moral, consistant dans une espèce de soulagement ou de délivrance de l'esprit. Enfin, si l'on appela νόμοι, d'un mot qui signifie règles ou lois, certains morceaux de chant, et si ce fut parce qu'avant la diffusion des signes de l'écriture les peuples primitifs avaient coutume de chanter les lois[1], ce fut peut-être aussi pour signifier et rappeler toujours que la musique possède une puissance expressive, une action morale, et qu'il peut, qu'il doit y avoir quelque chose de commun entre l'idéal de justice et l'idéal de beauté.

Les rapports de cette nature ont été trop souvent négligés ou méconnus par l'esthétique moderne. Une doctrine s'est formée naguère, qui ne tend à rien moins, soi-disant pour mieux honorer la musique, qu'à l'enfermer en elle-même et en elle seule. Sous prétexte de la purifier et de l'affranchir, il arrive alors qu'on la réduit, qu'on l'isole et qu'on la dégrade. En vertu de je ne sais quel idéal, qu'on nomme spécifique, d'un nom qui signifie personnel, égoïste et stérile, on défend à l'interprète, à la servante, à l'amie éternelle de l'esprit et de l'âme, de rien exprimer, servir, aimer d'autre qu'elle-même. On coupe,

1. *Problèmes musicaux,* section G, probl. 28.

en un mot, la musique de toutes ses attaches non seulement avec la morale, mais avec la sensibilité, de toutes les racines que depuis tant de siècles elle a poussées au plus profond de notre cœur. C'est la théorie, funeste entre toutes, de l'art pour l'art. Elle a pu régner un temps, soutenue par de robustes et même par de glorieuses mains. Mais voici que d'autres mains se lèvent, qui la menacent et lui portent de rudes coups. De jeunes esprits s'ouvrent, ou se rouvrent, aux vérités antiques ; ils les recueillent, ils les rétablissent, et, contre ceux que le regretté Levêque appelait, avec Berlioz, « les athées de l'expression », la plus récente critique semble rallumer une guerre que nous croyons sainte. En un récit original où la musique se mêle et se fond avec la vie, un de nos jeunes confrères écrivait récemment : « Depuis quelques années, n'a-t-on pas contracté l'habitude singulière de vanter la *musicalité* de certaines œuvres ? Cela veut dire, neuf fois sur dix, que la composition dont on parle ne possède ni inspiration, ni charme, ni puissance, mais qu'elle tend avec succès vers un certain postulat de beauté conventionnelle, où rien de ce qui fait la véritable beauté, ni la profondeur des vues, ni la spontanéité de l'émotion, n'entrent en ligne de compte. Certes, le souci de la forme est légitime, et sans l'éloquence de l'expression la pensée ne se fixe jamais tout entière ; mais la perfection drapée sur le vide constitue le plus monstrueux des mensonges. On arrive à cette hypocrisie ridicule avec la théorie de l'art pour l'art. On prétend que les joies esthétiques diffèrent essentiellement de nos autres modalités effectives, et le nom

même de musicalité désigne une qualité substantifiée, pour faire croire à l'existence de quelque substratum là où il n'y a que l'ombre d'un contour, le spectre d'un vêtement, la manière d'être d'un rien. Qu'il existe certaines expressions picturales, littéraires ou musicales de nos idées ou de nos sentiments, c'est la raison d'être de la musique, des lettres et de la peinture. Mais qu'il y ait une picturalité, une littéralité, une musicalité en soi, voilà bien la plus forte mystification que jamais esprits nuls et infatués de leur néant aient prétendu nous imposer[1]. »

Ailleurs et plus récemment[2], le même écrivain rappelait et resserrait en quelques lignes moins abstraites la même pensée : « Tu as peut-être entendu parler de *l'art pour l'art.* Cette formule est absurde et sacrilège : *l'art pour l'art,* illusion, mensonge et vanité. L'art est de même essence que la vie; il en doit être une émanation directe... Les formes musicales ne sont que des signes, et ceux-ci demeurent lettre morte s'ils n'expriment, par certains côtés, la vie universelle. »

Que la beauté musicale ne soit pas seulement spécifique, mais que, résidant sans doute en la forme, elle la dépasse et pour ainsi dire la déborde; qu'elle consiste essentiellement dans le rapport que la musique soutient avec la pensée, avec la passion, avec l'âme, avec la vie, voilà la fondamentale et la suprême vérité. Notre jeune confrère l'a prise ou reprise chez l'un des plus grands

1. *Dissonance,* roman musical par M. Jean d'Udine. — Éditions du *Courrier musical,* 2, rue de Louvois, Paris, 1903.
2. *Courrier musical,* juillet 1903.

de nos devanciers et de nos maîtres. Elle domine et je dirais volontiers qu'elle absorbe toutes les autres. Et si toutes les autres devaient s'oublier un jour, il suffirait peut-être de défendre et de sauver celle-là pour empêcher l'esthétique musicale de périr.

IV

Mais « la cause! la cause »! Voilà le mot que, dans les crises de sa pensée comme de sa passion, l'homme redira toujours, en vain. Quand Aristote s'est demandé : « Pourquoi les sensations auditives exercent-elles une action morale? » nous l'avons entendu répondre :

Parce que les commotions produites par l'audition musicale conduisent à l'action; or, les actes sont une manifestation de l'état moral... parce que les rythmes et les successions mélodiques sont des mouvements, tout comme les actions.

Au fond, qu'était-ce autre chose que répondre de biais, ou plutôt à demi? Le lien entre la matière et l'esprit ou le passage de l'une à l'autre, le pouvoir mystérieux de la musique, l'effet des vibrations de l'air sur notre sensibilité, voilà le fait qu'un Aristote même a reconnu, proclamé, sans le comprendre. Ainsi, derrière tant de problèmes qu'il a résolus, il en a rencontré un, le plus grave, le plus obscur, qu'il n'a pu que poser. Ce dernier secret, depuis des siècles, et pour tous les siècles sans doute, demeure impénétrable. Artistes ou philosophes, souvent l'un et l'autre à la fois, de grands

penseurs ont pensé beaucoup à la musique, ou beaucoup pensé d'elle ; ce qu'elle est échappera toujours à la pensée. Pour les plus croyants, pour les plus fidèles, le dieu qu'ils servent et qu'ils aiment restera le dieu inconnu.





L'ÉVOLUTION MUSICALE DE NIETZSCHE

A M. Henri Lichtenberger,
Maître de conférences à la Sorbonne.

Nietzsche : *Œuvres complètes,* traduites et publiées sous la direction de M. Henri Albert; Société du *Mercure de France.* — *Richard Wagner à Bayreuth,* traduction de Mme Marie Baumgartner; Sandoz et Fischbacher, 1877. — *Friedrich Nietzsche* (*Aphorismes et Fragments choisis*), 1 vol., 1902, et *la Philosophie de Nietzsche,* 1 vol., 1903, par M. Henri Lichtenberger (Alcan). — *En lisant Nietzsche,* par M. Emile Faguet, 1 vol., 1904; Société française d'imprimerie et de librairie.

S'il n'est jamais indifférent de savoir ce que de grands penseurs — les plus grands, auxquels rien d'humain n'est étranger — ont pensé de la musique, Frédéric Nietzsche est peut-être celui dont le « cas » musical, pour parler son propre langage, est le plus digne de nous intéresser et même de nous émouvoir.

Nietzsche d'abord est le plus proche de nous. Quelques-uns d'entre nous peuvent encore le revoir en personne à travers ses ouvrages et retrouver dans ses écrits l'accent avec le timbre — musical, dit-on — de sa voix[1]. Et parce qu'il fut notre contemporain, il eut

1. Lisez, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1895, l'article de M. Édouard Schuré : *l'Individualisme et l'Anarchie en littérature.*

sur ses devanciers, même les plus éminents, sur un Hegel, par exemple, l'avantage de connaître toute musique, y compris celle d'un âge musical entre tous, le nôtre, et de pouvoir ainsi fonder, élever sur une base pratique plus large l'appareil ou l'édifice idéal de ses spéculations.

A ce premier attrait qu'elle nous offre : le voisinage, la figure musicale de Nietzsche en ajoute un second : l'unité. J'entends par là que, malgré la rupture éclatante qui partage en deux la pensée de Nietzsche musicien et qui la divise ou la retourne contre elle-même, cette pensée garde jusqu'au bout un objet et comme un pôle unique. Une force agit sur elle en un sens, puis dans le sens contraire; mais c'est la même force qui l'attire et la repousse tour à tour. L'évolution ou la révolution esthétique de Nietzsche s'est accomplie autour du génie de Wagner et comme dans son orbite, et pour la première fois peut-être on a pu voir un philosophe, un métaphysicien de la musique, se dévouer tout entier à la gloire, puis à la ruine d'un seul musicien.

Enfin, dans cette vicissitude, l'esprit ne fut pas seul engagé. Non moins qu'un drame de la pensée, la conversion de Nietzsche, ou son apostasie, fut un drame du cœur, et c'est ce qui lui donne tant d'humanité et de vie. Le sentiment s'y mêle aux idées et peut-être les y domine; il y entre de la passion, de la douleur et des larmes. Parmi les amitiés illustres, l'histoire n'en rapporte pas une autre dont le cours ait été si beau et la fin si tragique. « Les traits qui nous sont communs, écrivait Nietzsche de Wagner et de lui-même, je veux dire

le fait d'avoir souffert l'un et l'autre et aussi l'un par l'autre plus que ne pouvaient souffrir les hommes de ce siècle, feront qu'on rapprochera éternellement nos deux noms. »

Rapprochons-les donc une fois encore, et, revenant après bien d'autres sur l'aventure wagnérienne de Nietzsche, essayons à notre tour de la comprendre et de la juger.

I

Dans l'ordre, ou dans le monde de l'idéal, la musique est peut-être ce que Nietzsche a le plus aimé. Il l'aima la première, avant la poésie, avant même la philosophie et la métaphysique. Dès l'enfance, il fut musicien, non seulement par le goût, mais par la pratique. Familier de bonne heure avec les grands maîtres, y compris Wagner, qui l'attira tout de suite, pianiste et compositeur, il avait, dès l'âge de neuf ans, une faculté d'improvisation qu'il conserva toujours. Plus il vécut, plus il témoigna pour son art préféré d'admiration et de tendresse. « Combien peu de chose, écrit-il, suffit au bonheur! Le son d'une cornemuse. Sans la musique, la vie serait une erreur. »

Il est vrai, selon lui, qu'elle en peut être une également avec la musique et même par elle :

« Je suis avide de trouver un maître dans l'art des sons, dit un novateur à son disciple, un maître qui apprendrait chez moi les idées et qui les traduirait dorénavant dans son langage. C'est ainsi que j'arriverais mieux à l'oreille et au cœur des hommes. Avec les

sons, on parvient à séduire les hommes et à leur faire accepter toutes les erreurs et toutes les vérités. Qui donc serait capable de réfuter un son? »

Qui donc aussi plaça jamais la musique si haut, et si bas? Qui lui reconnut jamais tant de pouvoir, que de la déclarer maîtresse toute-puissante, pour le bien et même pour le mal, non seulement de notre âme, mais de notre esprit, et de nos idées autant que de nos sentiments?

En dehors, si ce n'est au-dessus de la musique de Wagner, Nietzsche a donc connu, chéri la musique elle-même. Il a compris et défini parfois avec justesse le génie des grands musiciens. Il a bien parlé de Hændel et de Schubert, de Schumann et de Bach, de Mendelssohn et de Mozart. Et pour le maître des maîtres il a trouvé ces fortes et belles paroles : « Il se rencontre toujours çà et là quelque demi-dieu qui parvient à vivre dans des conditions effroyables et à en vivre vainqueur. Voulez-vous entendre ses chants solitaires? Écoutez la musique de Beethoven. »

Sur l'histoire de la musique, Nietzsche paraît avoir eu des idées inégales. Il mêle parfois les époques et les genres, et, par exemple, il suppose des rapports de chronologie assez inattendus entre la musique religieuse et la musique d'opéra. Mais, fût-ce en histoire, il rachète quelques erreurs par de véritables trouvailles, et des vues un peu troubles par de lumineux aperçus. Il distingue très bien dans le génie de Bach un caractère mystique, étranger, pour ne pas dire contraire et supérieur, à l'esprit du protestantisme. En quelques pages,

si ce n'est en quelques lignes seulement, il marque la naissance et l'évolution, au sein du christianisme « régénéré par le concile de Trente », d'une « musique pleine d'âme » succédant à la musique surtout savante de l'âge précédent. Enfin, rien que dans ce titre d'un chapitre, ou d'un paragraphe : « *La musique, manifestation tardive de toute culture;* » un peu plus bas, en cette poétique et symbolique formule : « Toute musique vraiment remarquable est un chant du cygne, » il est possible que Nietzsche ait résumé l'une des grandes lois historiques de notre art.

Mais tout cela n'est rien ou n'est que peu de chose. En dehors de l'action et de la réaction wagnérienne, on ne peut saisir de la figure musicale de Nietzsche que les détails secondaires et les éléments épars. C'est par rapport à Wagner, pour lui d'abord, ensuite contre lui, qu'il faut, comme en un faisceau, les ramasser et les maintenir.

Nietzsche fit la connaissance de Wagner à Leipzig, en 1868. Le premier était âgé de vingt-quatre ans, l'autre de cinquante-cinq. L'admiration et l'amitié, comme l'amour, ont leurs coups de foudre. Au premier regard, aux premiers mots, le jeune philosophe reconnut son maître, presque son dieu. De 1869 à 1872, Nietzsche ne fit pas à Wagner, en sa retraite de Triebschen, près de Lucerne, moins de vingt-trois visites, et durant cette période, même séparés l'un de l'autre, ils vécurent, a-t-il dit, en commun pour les grandes et pour les petites choses, par l'esprit autant que par le cœur.

A la fin de 1871, Nietzsche publia son premier livre

important : *l'Origine de la tragédie.* Dédiée à Richard Wagner, l'œuvre n'est guère, en grande partie et au fond, qu'une apologie, une apothéose de la musique allemande, et surtout de la musique de Wagner. Nietzsche y soutient cette thèse, que la tragédie antique est née de la musique, et que la tragédie moderne vient d'en sortir à son tour sous la forme ou sous les espèces du drame wagnérien.

Il y aurait beaucoup à raisonner sur, et peut-être contre une théorie qui nous présente la tragédie, autrement dit la poésie, autrement dit la parole, comme procédant de la musique, au lieu que la musique en procède. Il résulterait de là qu'on doit mettre et qu'on met en effet non pas des paroles en musique, mais au contraire de la musique en paroles. Et cela seul — sans entrer plus avant dans une question qui n'est pas simple — s'accorderait assez mal avec la croyance ou la foi — pourtant wagnérienne — en la prédominance du poème sur la musique et du mot sur le son.

L'auteur de *l'Origine de la tragédie* aborde encore d'autres et de non moindres problèmes. L'un des principaux a pour objet le concours, ou le conflit, en un mot, les relations réciproques, dans la civilisation des Hellènes et dans la nôtre, dans la tragédie antique et dans le drame wagnérien, des deux éléments ou des deux principes, l'un de rêve et de calme, l'autre de force, d'enthousiasme et d'ivresse, qu'on nomme l'esprit apollinique et l'esprit dionysien.

Ainsi tout, en ce livre, aboutit ou revient, comme à son centre, au génie et à l'œuvre de l'auteur de *Tristan.*

On y voit l'évolution de l'opéra s'achever ou plutôt se rectifier et s'ennoblir par l'avènement de l'art lyrique allemand, et surtout wagnérien. « Du tréfonds dionysiaque de l'esprit allemand, une force a surgi... Que le menteur et l'hypocrite prennent garde à la musique allemande ; car, au centre de toute notre culture, elle seule est le feu spirituel, inaltéré, limpide et purificateur... »

Enfin, sur l'essence même autant que sur l'histoire de la musique, Nietzsche n'expose ou ne professe pas d'autres idées que celles de Wagner. Il emprunte à Schopenhauer, dont il était alors le disciple fervent, toute sa métaphysique musicale, ou peu s'en faut, et l'on sait que le musicien de Bayreuth avouait, lui aussi, pour son « maître de philosophie » le philosophe de Francfort.

Un « feu spirituel, inaltéré, limpide et purificateur » n'éclaire pas toujours les pages ou les chapitres de l'*Origine de la tragédie* consacrés à la définition et à l'analyse de la musique en soi. Vous imaginez sans peine tout ce qu'ont pu dire là-dessus deux philosophes, et qui étaient Allemands ; à quelles profondeurs ils sont descendus, l'un par l'autre entraînés, et souvent à travers quelles ténèbres ! Mais toujours, derrière Schopenhauer commenté par Nietzsche, sous la double couche d'abstraction et de métaphysique, c'est l'esthétique de Wagner qu'on entrevoit, et le premier livre du penseur apparaît constamment comme un hommage, à la fois obscur et détourné, mais fervent, au génie du musicien.

Un autre allait bientôt le suivre, plus direct et plus éclatant. Entre la publication de l'*Origine de la tragédie* et l'apparition de *Richard Wagner à Bayreuth* (1876), l'amitié passionnée de Nietzsche pour Wagner ne fit que s'accroître et s'exalter. Les grands desseins de Wagner sur Bayreuth trouvèrent en lui le serviteur ou l'apôtre le plus dévoué. Dévoré par le zèle de la maison de son Seigneur, il fut de ceux qui, sur la colline élue, en virent poser la première pierre. « En ce jour de mai de l'année 1872... le ciel était sombre et la pluie tombait par torrents. Wagner monta en voiture avec quelques-uns de nous pour regagner la ville. Il se taisait, et son long regard, qui semblait replié sur lui-même, lui donnait une expression que les paroles ne sauraient rendre... Ce que Wagner vit en lui-même, ce jour-là, — comment il se développa, ce qu'il est, ce qu'il sera, — nous, ses plus proches, nous pouvons jusqu'à un certain point le revoir une seconde fois. » Et c'est de cette vision que Nietzsche, dans son *Richard à Bayreuth,* a magnifiquement décrit la magnificence.

Le livre, ou plutôt la brochure, forme la cinquième des *Considérations inactuelles.* (La troisième était consacrée à la glorification de Schopenhauer, alors l'autre idole de Nietzsche, qui, plus tard, la devait aussi briser.) Nietzsche, dès les premières pages, considère Wagner *sub specie æternitatis;* il le place et le fixe en dehors, au-dessus de son temps : d'où l'épithète d'inactuelles qu'il donne à ses « considérations ». Et pour les disciples mêmes du maître, pour ses auxiliaires, il ne craint pas de réclamer une part de cette glorieuse « inac-

tualité ». « Tous ceux qui vont participer aux fêtes de Bayreuth seront considérés comme n'appartenant pas à leur époque. Ils se sont créé leur patrie ailleurs que dans le temps présent; ils trouvent ailleurs leur raison d'être et leur justification. »

« Musique de l'avenir, » a-t-on répété naguère à satiété. Nietzsche, qui n'emploie nulle part cette formule, partout la commente et l'amplifie. Il lui donne une portée extraordinaire. L'avenir qu'il attend de cette musique, et qu'elle inaugure, est celui non seulement d'un art, mais de tous les arts et de la civilisation tout entière. Il en salue la première heure avec une religieuse émotion : « Quant à nous, les disciples de l'art ressuscité, nous aurons le temps et la volonté pour être sérieux, profondément sérieux. Toutes les paroles et le bruit que la civilisation a fait entendre jusqu'à présent sur l'art, doivent nous faire l'effet d'un empressement indiscret. Tout nous fait un devoir du silence, du silence dont les Pythagoriciens faisaient vœu pour cinq ans. Qui de nous n'a souillé ses mains et son cœur à l'idolâtrie honteuse de la culture moderne? Qui pourrait se passer des eaux lustrales? Qui pourrait ne pas entendre la voix qui lui crie : « Fais silence et sois pur! Fais « silence et sois pur! » Le mérite seul de compter parmi ceux qui prêtent l'oreille à cette voix nous accordera aussi le grand regard dont nous avons besoin pour contempler l'événement de Bayreuth, et de ce regard seul dépend le grand avenir de cet événement. »

Il voit, ce « grand regard », plus loin que « cet événement ». Il en découvre d'autres, suites nécessaires et

bienfaisantes d'un principe que peut-être elles dépassent ou débordent encore. Les flots que Wagner a fait jaillir de la colline vont se répandre sur le monde entier et sur la vie universelle en ondes infinies. « Il n'est pas possible de rendre à l'art théâtral son efficacité dans toute sa force et toute sa pureté, sans innover en même temps partout, dans les mœurs et dans l'État, dans l'éducation et dans les rapports sociaux. L'amour et la justice étant devenus puissants sur un point, qui serait dans ce cas le royaume de l'art, il est de nécessité absolue qu'ils se propagent et gagnent du terrain ; ils ne peuvent rentrer dans l'immobilité de leur précédent état de chrysalides. »

Il n'y a pas une théorie, pas une tendance plus étrangère, plus odieuse même à Nietzsche, pas une dont il craigne autant pour Wagner et le wagnérisme le soupçon injurieux, que la conception ou le faux idéal de l'art pour l'art. Il veut, au contraire, et dans l'œuvre de Wagner il voit l'art pour l'âme, pour l'âme tout entière et pour toutes les âmes, pour celle de l'individu et pour celles de la foule. Cette esthétique — où tant d'éthique, individuelle et sociale, se mêle — n'est autre que celle de la Grèce. Ici, beaucoup plus que dans l'*Origine de la tragédie*, Nietzsche a vraiment rêvé les plus nobles rêves d'Hellas.

Il a repris également ici la définition et l'analyse de l'esprit tragique et dionysiaque. Il a montré cet esprit animant l'œuvre entière de Wagner, et, pour le mieux glorifier, artiste et poète autant que philosophe, il s'en est lui-même inspiré. « Tout cela, dit-il, après avoir

énuméré les diverses facultés esthétiques du maître, tout cela constitue le dramatiste dithyrambique, si l'on donne à ce terme une acception assez vaste pour y comprendre l'artiste dramatique, le poète et le musicien; notion qui se déduit nécessairement d'Eschyle et des artistes grecs ses contemporains, ce seul exemple parfait du dramatiste dithyrambique avant Wagner. »

Quelques pages plus haut, Nietzsche avait donné de l'idéal de la tragédie, qu'il croyait voir renaître, une originale et vraiment tragique définition. La tragédie, selon lui, doit nous affranchir de l'épouvante qu'inspirent la mort et le temps. Elle nous enseigne qu'un seul moment de notre vie peut contenir quelque chose de supérieur et de vraiment sublime. Tel est le sentiment tragique. Il faut que nous en soyons tous animés. Or, à Bayreuth, le sentiment tragique a fait de nouveau son apparition dans le monde. Il n'est pas de joie plus enivrante que de l'éprouver. « Cette joie est bien une joie tout impersonnelle et générale, un jubilé de l'humanité proclamant la liaison et l'avancement de tout ce qui est humain. »

Richard Wagner à Bayreuth offre un bel exemplaire — et très allemand — de haute critique d'art : critique surtout idéale, je veux dire qui raisonne moins sur les faits ou les documents, voire sur les œuvres, que sur les idées pures; qui procède, plutôt que par des analyses particulières, par de vastes généralisations et de grands partis pris. Sans doute il était impossible que Nietzsche, au cours de son étude, ne citât pas tel ou tel drame wagnérien; mais il ne fait guère davan-

tage. Il nomme seulement *Tannhäuser* et *Lohengrin.* Il n'accorde que peu de lignes, — qui sont d'un philosophe autant que d'un musicien, — tantôt à la pureté morale d'une scène comme « le Réveil de Brunnhilde », tantôt à l'austère rigueur de formes, à la grandeur simple, mais surtout à la pensée métaphysique de *Tristan.*

La biographie même de Wagner est tracée, ou plutôt esquissée ainsi, par des touches puissantes et surtout idéales. Nietzsche inscrit en quelques pages la courbe hardie et montante de la pensée wagnérienne. Il nous montre cette pensée plénière et parfaite en Wagner, mais en lui seul, dès le commencement; ignorée d'abord par les autres, puis méconnue par eux. Deux fois, dans *Tannhäuser* et dans *Lohengrin,* on dirait que Wagner interroge le monde, lui demandant s'il ne veut pas être sien, s'il ne souffre pas de la même douleur que lui-même, s'il n'aspire point à la même félicité. Personne encore ne lui répond. Alors, et comme pour se délasser et se détendre, alors, « conférant seul avec lui-même dans les saintes profondeurs de son âme », il écrit un *Tristan,* « cet *opus metaphysicum* de tout art, cette œuvre sur laquelle repose le regard brisé d'un mourant, avec son désir si doux, si insatiable, des mystères de la nuit et de la mort ». Il sent déjà, comme apaisé, moins d'amertume et plus de calme. « Il renonce à la puissance avec plus d'amour et de tristesse que d'effroi, » quand soudain quelque chose comme un bruit confus lui fait prêter l'oreille. « Des amis vinrent, lui annonçant un mouvement souterrain dans un grand nombre d'âmes. Ce n'était pas encore « le peuple »

qui s'agitait, mais peut-être le germe, la première étincelle de vie d'une société véritablement humaine et destinée à la perfection dans un avenir lointain. Dès lors il voit se multiplier les présages et les promesses. A la douceur d'une auguste et vraiment libératrice amitié s'ajoute, en son cœur allemand, la fierté d'une guerre victorieuse. Et sa gloire à lui semble sortir de la gloire de sa patrie. Ses œuvres sont représentées. A vrai dire, elles le sont mal, et traduites moins que trahies par des interprètes qui n'ont pas appris encore à les comprendre. Elles réussissent pourtant. Wagner essaye — en vain — de montrer ce qu'il y a « d'équivoque et même d'humiliant pour lui dans ces succès ». Comme Gœthe autrefois, écoutant son *Iphigénie :* « Je souffre, dit-il, quand je suis obligé de me débattre avec ces fantômes qui n'apparaissent pas comme ils devraient. » De cette souffrance naît l'idée et la volonté de Bayreuth. Et cette volonté s'accomplit. Et Bayreuth s'élève, pour défendre au moins le principal ouvrage de Wagner « contre les outrages de la mauvaise interprétation, même du succès calomniateur », pour enfermer dans un temple ou dans un reliquaire, l'anneau fatidique où Wagner avait gravé « les runes de sa pensée ».

Nietzsche conclut avec éloquence et poésie : « Il est à peine besoin de le dire : le souffle tragique a passé sur cette vie. Celui dont l'âme peut en pressentir quelque chose, celui pour lequel la nécessité d'une illusion tragique sur le but de la vie, le brisement des intentions, le renoncement et la purification par l'amour, ne sont pas des notions étrangères, celui-là doit sentir, dans

ce que Wagner nous montre à présent dans son œuvre, comme une vague ressouvenance de l'existence tragique du grand homme. Nous croyons entendre dans le lointain Siegfried racontant ses exploits; le deuil profond de l'automne se mêle à la joie touchante du souvenir, et toute la nature se tait dans un crépuscule doré. »

L'œuvre est résumée aussi largement que la vie. Nietzsche parfois se plaît à ne regarder Wagner que du point de vue le plus général, à ne définir, à n'admirer le génie du musicien qu'en raison et comme en fonction du génie de la musique en soi. Mais d'autres fois c'est Wagner lui-même et lui seul, c'est ce qu'il y a chez lui de personnel et de nouveau, que Nietzsche entreprend de nous révéler. Sa pensée et son langage prennent alors une précision qui n'enlève rien à leur puissance, et l'on se demande si dans une telle critique c'est l'ampleur ou l'exactitude qu'il convient d'admirer le plus.

« En Wagner, écrit Nietzsche, le monde visible veut se spiritualiser, s'absorber et trouver son âme perdue dans le monde des sons.

« En Wagner aussi, le monde des sons veut se faire jour comme phénomène pour la vue et pour ainsi dire prendre corps. Son art le conduit toujours, par deux voies différentes, du monde où domine le son vers le monde de la vision, auquel le relient des affinités mystérieuses, et *vice versa*. Il est continuellement forcé — et l'observateur avec lui — de retraduire le mouvement visible en âme et en vie proprement dite, et de

percevoir en même temps comme phénomène visible l'action la plus cachée de l'âme et de lui donner un corps apparent. »

Cela n'est plus de la métaphysique. Mais c'est encore de la philosophie, appliquée à un grand musicien et comme vérifiée en lui. C'est une juste définition de l'espèce de dualisme et du conflit, ou mieux de l'échange perpétuel, qui s'opérait chez Wagner avec plus de force et de richesse peut-être que chez tout autre, entre le musicien de théâtre et le pur musicien.

Ailleurs, la métaphysique même s'explique et s'éclaire pour nous par une lumineuse interprétation du génie de Wagner. Nietzsche nous le montre embrassant en quelque sorte la musique non seulement de l'avenir, mais de l'univers. « De Wagner le musicien, on pourrait dire en général qu'il a donné une voix à tout ce qui jusqu'ici n'avait pas voulu parler dans la nature. Il ne croit pas à l'existence nécessaire de quelque chose de muet. Il pénètre jusqu'à l'aurore, dans la forêt et dans la nue, dans la gorge et jusqu'au sommet des monts, dans l'horreur et dans la sérénité des nuits, et partout il devine leur désir secret : eux aussi, ils veulent rendre un son dans la mélodie universelle. Là où le philosophe dit : « Il existe une volonté qui, dans « la nature animée comme dans la nature inanimée, a « soif d'existence, » le musicien ajoute : « Et cette vo- « lonté veut, à tous les degrés, une existence mélo- « dieuse. »

Enfin, serrant toujours de plus près le sens intime et la beauté spécifique du génie wagnérien, Nietzsche

en détermine avec justesse un des caractères essentiels. C'est une belle page à la fois d'histoire et de critique musicale. La musique, écrit Nietzsche, ne s'était longtemps appliquée « qu'à des états permanents de l'homme, à ce que les Grecs nomment *éthos,* et elle n'avait commencé qu'à partir de Beethoven à essayer le langage du *pathos,* c'est-à-dire de la volonté passionnée, des événements dramatiques qui se succèdent dans le cœur humain. »

Ayant ainsi tracé comme une ligne de partage entre les deux versants de notre art, Nietzsche analyse la musique d'*éthos.* Il étudie les formes qu'elle s'était données, qui lui convenaient et qui longtemps lui suffirent. Mais après que l'art éthique eut exprimé par des représentations multiples ces états, divers et nombreux, mais fixes, il tomba dans une sorte d'épuisement, dont ne le put sauver la merveilleuse imagination de ses maîtres. Beethoven le premier fit parler à la musique le langage, interdit jusque-là, de la passion. Pourtant, à l'originalité de son style, des restes de tradition continuèrent de se mêler. Contre l'élément nouveau, pathétique, l'ancien, l'éthique, se défendait encore. Beethoven excelle à décrire la courbe générale d'un sentiment ou d'une passion, à en marquer les principaux jalons et les points de repère successifs. Il était réservé à Wagner de remplir en quelque sorte les intervalles. « A cet effet, il eut besoin de répudier la partialité et les prétentions de l'ancienne musique des états permanents. » Il les répudia donc, et, le premier peut-être, il exprima du sentiment, ou de la passion, ou de l'âme,

beaucoup moins l'état ou les états durables, que l'évolution incessante et l'éternel devenir.

Cela, pour le coup, est la vérité même. Et ce n'est plus seulement une vérité de l'ordre philosophique, ou littéraire, ou poétique. Nietzsche sort ici des considérations générales, ou plutôt il les dépasse. Il entre dans le vif, il pénètre jusqu'au centre du génie proprement musical de Wagner. A l'étude de la *poetical basis*, comme disent les critiques anglais, il ajoute l'examen de la *practical basis*, et sur l'un et l'autre fondement on pourrait croire sa doctrine assurée pour toujours.

Mais à peine l'a-t-il établie, — et avec quelle ardeur! — qu'avec une ardeur au moins égale on va le voir l'ébranler et la détruire.

II

L'auteur de *Richard Wagner à Bayreuth* a poétiquement imaginé que Wagner, à l'heure la plus sombre de sa vie, et comme « dans la nuit de ses efforts souterrains », vit apparaître bien loin au-dessus de lui « une étoile à l'éclat mélancolique. Dès qu'il la reconnut, il la nomma : « Fidélité, oubli de soi par fidélité. » Nietzsche n'était pas né sous cette étoile, et la fidélité, l'oubli de soi, furent ses moindres vertus. M. Faguet estime qu'il était loyal et que sa loyauté même « le forçait à penser, à dire, à écrire des choses contradictoires et contraires à sa pensée générale, si, au moment où il les concevait, elles lui paraissaient vraies. » Dans ses relations avec Wagner, il semble pourtant qu'avant de manquer à la

fidélité, il ait péché contre la franchise. A l'heure même où il écrivait *Richard Wagner à Bayreuth*, plus tôt peut-être, sa rupture intérieure avec Wagner était déjà consommée. Plus « inactuelle » encore, et dans un autre sens, que le titre ne le laissait entendre, l'œuvre était un faux témoignage, le symbole posthume et mensonger d'une foi déjà trahie et morte. Aussi bien Nietzsche ne faisait pas mystère de ses inconséquences. Et surtout il n'en éprouvait nulle honte. De son propre aveu, *Richard Wagner à Bayreuth* était au fond « un hommage reconnaissant rendu à un moment de son « passé », à la plus belle période de *bonne mer* et à la plus dangereuse aussi de son existence... c'était en réalité une rupture, un adieu ». C'était, en d'autres termes, l'application d'une maxime ou d'une loi personnelle, que Nietzsche a formulée en ces termes orgueilleux : « Il ne faut parler que de ce qu'on a surmonté. Mes œuvres ne parlent que de mes victoires. »

De sa victoire sur Wagner, chèrement achetée entre toutes, le vainqueur garda longtemps le secret. Il ne la publia qu'après plusieurs années. Mais alors il la célébra, comme il avait chanté sa victoire pour Wagner, sur le mode lyrique. *Richard Wagner à Bayreuth* reçut dans le *Cas Wagner*, dans *Nietzsche contre Wagner* et autres fragments, un démenti furieux et pour ainsi dire enragé. En face d'une thèse et pour sa ruine, jamais antithèse ne fut soutenue avec plus de violence. Enthousiaste et fanatique à rebours, Nietzsche tourna contre sa croyance et son amour passé toutes les forces de son esprit et toutes celles de son cœur. Alors en un

plomb vil on vit l'or pur se changer. Et ce fut un exemple insigne du phénomène ou de l'évolution que Nietzsche appelait la transmutation des valeurs et dans laquelle il avait cru reconnaître la loi même de sa pensée et de sa vie.

Fond et forme, principes et conséquences, la banqueroute n'épargna rien. Nietzsche se désavoua tout entier. De ses deux ouvrages : *Richard Wagner à Bayreuth* et *le Cas Wagner,* le second est à tous égards, dans l'ensemble et dans le détail, une épreuve négative et comme l'envers du premier. Tout ce que Nietzsche donna jadis à Wagner, il le lui reprend, et d'une main plus avare qu'elle n'avait été libérale autrefois. Il avait défini Wagner : « Un talent naturel pour le théâtre qui dut renoncer à se satisfaire de la manière la plus vulgaire et ne trouva son issue et son salut qu'en faisant contribuer tous les arts à une grande révolution théâtrale. » Il retourne aujourd'hui le portrait, ou le renverse, et dans celui qu'il regardait comme l'artiste supérieur, le dramaturge intégral, il ne voit plus que le comédien, c'est le comédien qu'il dénonce et qu'il maudit. « Vous ne savez pas, s'écrie-t-il, qui est Wagner : un comédien de premier ordre... Le comédien Wagner est un tyran... Incomparable histrion, le plus grand des mimes, le génie de théâtre le plus étonnant que les Allemands aient jamais possédé, notre talent scénique par excellence. » Que signifie l'apparition de Wagner ? « *L'avènement du comédien dans la musique,* événement capital, qui donne à penser et qui donne aussi à craindre. »

Voir encore en Wagner un musicien de théâtre,

Nietzsche ne s'y refuserait peut-être pas, « s'il était une fois prouvé que la musique puisse, dans certaines circonstances, ne pas être de la musique, mais un langage, un outil, une *ancilla dramaturgica* ». Mais pour la musique pure, celle que Hegel appelait la musique indépendante, qui n'est belle et n'existe qu'en soi, Nietzsche en refuse, en reprend à Wagner le génie ou le don. Et parmi tant de reprises que sa vengeance exerce, il faut avouer que celle-ci n'est pas la moins exorbitante. « Wagner n'était pas musicien d'instinct. Il l'a prouvé en sacrifiant toute règle et, plus nettement, tout style dans la musique, pour faire d'elle ce dont il avait besoin, une rhétorique théâtrale, un moyen d'expression, un renfort de mimique, de suggestion, de pittoresque psychologique. » Le fond musical et la substance organique, voilà ce qui manque le plus aux partitions de Wagner. « Il ne vous présente que des illusions de nourriture... Son *recitativo :* peu de viande, pas mal d'os et beaucoup de bouillon. J'appelle ce récitatif *alla genovese,* par quoi je n'entends pas du tout être aimable pour les Génois. » La musique de Wagner n'est pas idée ou pensée, mais rêverie. Elle a pour élément, au lieu de la forme, c'est-à-dire de la mélodie, la couleur, autrement dit le timbre et l'instrumentation. « Étudions avant tout les instruments... La couleur du son est décisive ; ce qui résonne est presque indifférent. »

D'où il suit que la symphonie wagnérienne, avec ses développements, se réduit pour Nietzsche, pour le second Nietzsche du moins, à des combinaisons non de

lignes, mais de points ou d'atomes sonores. « Je le répète, Wagner n'est digne d'admiration et d'amour que dans l'invention de ce qu'il y a de plus infime : la conception des détails. On a toutes les raisons de le proclamer en ceci un maître de premier ordre, notre plus grand miniaturiste musical, qui fait tenir dans l'espace le plus petit une infinité d'intentions et de subtilités. » Peut-être; mais le génie de Wagner offre des contrastes et des contre-parties. Nietzsche les voyait mieux autrefois. Alors il se sentait « en face de courants opposés, mais aussi d'un fleuve au cours puissant qui les domine tous. Le fleuve coule d'abord irrégulièrement... ses ondes semblent vouloir se séparer et suivre des directions différentes... Nous voyons leur mouvement devenir plus fort et plus rapide... et tout à coup, vers la fin, le large fleuve dans toute sa force se précipite vers l'abîme avec un désir fatal du gouffre et de ses fureurs. Jamais Wagner n'est plus lui-même que lorsque les difficultés s'accumulent et qu'il peut agir dans des conditions gigantesques avec la noble joie du législateur. »

Wagner est lui-même dans les deux cas et comme à ces deux extrémités de son génie. Et ce n'est pas la moindre injustice de Nietzsche d'oublier l'une pour l'autre et, laissant échapper un des bouts de la chaîne, d'abandonner pour l'analyse minutieuse, infinitésimale peut-être, la synthèse grandiose et véritablement infinie.

De Wagner écrivain, critique ou philosophe, Nietzsche ne s'est pas moins séparé — lui-même disait « délivré » — que de Wagner musicien. « Je ne connais pas d'écrits esthétiques qui donnent plus de lumière que

ceux de Wagner... C'est un des tout à fait grands qui se lève ici comme témoin... Quelques-uns de ses écrits font taire toute velléité de contradiction et imposent au lecteur une contemplation muette, sérieuse, attentive, comme il convient en présence de précieux reliquaires ». Ainsi parlait Nietzsche autrefois. Mais tout à coup ses yeux se sont fermés à la lumière, et ses oreilles au témoignage; il a, de ses mains irritées, brisé le reliquaire et jeté les reliques au vent.

Enfin, ce n'est pas seulement la musique de Wagner, c'est la musique selon Wagner que Nietzsche répudie et déteste aujourd'hui. C'est la conception d'une musique ne signifiant pas seulement la musique. Et pourtant n'est-ce pas cette conception-là dont il avait fait jadis, avec Wagner et d'après les Grecs, la base, le centre et le sommet de sa propre doctrine? Quand il se plaint que Wagner, par principe, mette au premier plan son : « *Cela signifie,* » Nietzsche oublie qu'il a naguère attendu, exigé lui aussi de la musique la signification de choses plus vastes et plus hautes qu'elle-même. Ce qu'il traite avec mépris de « littérature », c'est l'ensemble des rapports supérieurs, — et sans lesquels il n'est pas de musique digne de ce nom, — que la musique soutient avec la vie : avec la vie de l'individu et celle de la foule; c'est la correspondance de l'ordre sonore, — comme de tout ordre esthétique, — avec l'ordre de l'esprit et de l'âme, avec cet univers où Nietzsche avait admis la musique et d'où maintenant il prétend l'exclure. Prétention injurieuse et de sa part imprévue. Pour son art bien-aimé, que n'avait-il pas revendiqué naguère! Quelle

mission! Quelle dignité! Quelle puissance! Alors il lui confiait le soin, il lui conférait l'honneur de simplifier l'apparence du monde et de résoudre, pour un instant, l'énigme de la vie. Jusqu'où ne sont pas descendus aujourd'hui ses vœux et son espérance! Écoutez la dernière question qu'il se pose et comment il y répond. « Mon corps tout entier, que demande-t-il en fin de compte à la musique? (Car il n'y a pas d'âme...) Je crois qu'il demande un *allégement;* comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes légers, hardis, effrénés et orgueilleux... »

Ainsi, contre son esprit, contre son âme, — il y croyait alors, — autrefois ravie en extase, Nietzsche en appelle à son corps. Il ne demande plus que pour son estomac, pour ses entrailles, — il les nomme, — le contentement et le bien-être. « Mes objections contre la musique de Wagner sont des objections physiologiques. A quoi bon les désigner encore sous des formules esthétiques? L'esthétique n'est qu'une physiologie appliquée. » Il faut avouer que la chute est profonde. Ce n'est pas seulement l'évolution d'un idéal qu'un pareil axiome révèle : c'en est la dégradation et la mort.

Richard Wagner à Bayreuth, d'une part; de l'autre, *le Cas Wagner* et les divers fragments qui s'y rapportent, ces deux versants de la pensée de Nietzsche ne diffèrent pas moins par la forme que par le fond. Le style, avec l'homme, a changé. Tandis que l'apologie se déployait dans un ordre concerté d'avance et grandiose, l'anathème s'emporte et se précipite, au hasard d'une improvisation irritée, sans méthode comme

souvent sans mesure. Enfin et surtout, lyriques l'un et l'autre, si le dithyrambe l'était avec sympathie, avec amour, le lyrisme de la satire ou du pamphlet n'est fait que d'ironie et de haine. Avec une verve, une âpreté que l'Allemagne ne connaissait plus depuis Henri Heine, tout de Wagner, ses œuvres, ses héros, son idéal, est ici parodié, tourné en dérision et en caricature. « Qui donc nous apprendrait, si ce n'est Wagner, que l'innocence sauve avec prédilection des pécheurs intéressants (c'est le cas de *Tannhäuser*)? Ou bien que le Juif errant lui-même trouve son salut, devient *casanier* lorsqu'il se marie (c'est le cas du *Vaisseau fantôme*), ou bien qu'une vieille femme corrompue préfère être sauvée par de chastes jeunes gens (c'est le cas de Kundry dans *Parsifal*), ou bien encore que de jeunes hystériques aiment à être sauvées par leur médecin (c'est le cas de *Lohengrin*)? »

Une grande partie de l'ouvrage est écrite sur ce ton, qui de la raillerie s'élève quelquefois — ou s'abaisse — jusqu'à l'invective. Enfin, pour définir en son essence et par une formule générale le génie même de Wagner, Nietzsche a trouvé ce peu de mots, qui ne s'oublieront pas : « Wagner est une maladie. » Le *Cas Wagner* n'est qu'un traité de cette maladie, racontée par celui qui plus que personne en fut malade, et qui s'en est guéri.

L'évolution musicale de Nietzsche est maintenant achevée. Il reste encore à la comprendre, à s'expliquer pourquoi, du bandeau royal dont il avait couronné Wagner, Nietzsche a voulu faire un lacet pour l'en étrangler.

III

Parmi les causes diverses de ce revirement fameux, les unes sont de l'ordre esthétique; il se mêle aux autres un élément personnel et plutôt moral. Dans le double mouvement de la pensée de Nietzsche, ce qu'il y a de plus singulier, c'est l'aller, non le retour; ce n'est pas l'apostasie, mais l'apostolat. Nietzsche est parti, pour ainsi dire, à faux, et son wagnérisme, ou sa « wagnérie », à mesure qu'on l'observe davantage, apparaît de plus en plus sinon peut-être comme une « maladie », au moins comme une méprise.

M. Faguet l'a très bien dit : « Avant tout, » — et nous ajouterions volontiers après tout, car c'est le fond même de la nature de Nietzsche et, couvert un moment, il a fini par reparaître ou par remonter, — « Nietzsche est un classique, un apollinien et un dionysiaque, un néo-Grec, un helléniste qui voudrait être un Hellène... De là sa passion pour le drame de Wagner, dans lequel il a cru retrouver la tragédie grecque. Et de là aussi (sans tenir compte des raisons d'ordre intime que je conviens qu'il faudrait compter), sa colère, plus tard, contre ce même drame de Wagner. »

Wagner et l'antiquité : l'erreur de Nietzsche fut de vouloir établir entre ces deux termes une assimilation possible, bien que douteuse encore, sur quelques points secondaires, mais qui, sur d'autres, les plus nombreux et les plus importants, se dérobe ou plutôt se résout en une irréconciliable antithèse. Nietzsche

a faussé par là des rapports naturels, qui sont d'opposition et non de similitude. C'est justement cette déformation qui donne à sa première apologie de Wagner, l'*Origine de la tragédie*, je ne sais quoi d'oblique et de paradoxal. Le panégyrique suivant, *Richard Wagner à Bayreuth*, est fondé sur d'autres bases; il leur doit plus de droiture, d'aplomb et de solidité.

Nietzsche rapporte à l'année 1881 « une transformation soudaine, profonde et décisive de son goût, surtout en musique..., une régénération totale de l'art d'entendre. » A Recoara, petite ville d'eaux près de Vienne, où je passai le printemps, j'observai, nous dit-il, avec mon maestro et ami Peter Gast, — un « régénéré » lui aussi, — que le phénix musique volait près de nous paré d'un plumage plus léger et plus brillant qu'autrefois. » Au fond, la régénération n'était qu'une réminiscence, et dans le phénix aux couleurs plus vives, à la voix plus mélodieuse, Nietzsche aurait pu reconnaître « l'oiseau de ses jeunes années ».

Il volait vers le sud, et Nietzsche en suivit l'essor de toute l'ardeur ranimée de ses premières amours. Alors Nietzsche jeta ce cri fameux, devenu sa devise, et dont les plus belles, les plus chaudes pages du *Cas Wagner* et des œuvres qui s'y rapportent ne sont qu'une paraphrase exaltée : « Il faut méditerraniser la musique. » Et voici quelle musique, — aussi contraire que possible à celle de Wagner, — il voulut désormais, ou rêva : « En admettant que quelqu'un aime le Midi comme je l'aime, comme une grande école de la guérison de l'esprit et des sens, comme une excessive abon-

dance de soleil et de transfiguration qui s'étend sur une existence souveraine, ayant foi en soi-même, eh bien! celui-là apprendra un peu à se mettre en garde contre la musique allemande, puisque en lui gâtant à nouveau le goût, elle lui gâte en même temps la santé. Un tel homme du Midi, non d'origine, mais de foi, devra, s'il rêve de l'avenir de la musique, rêver aussi qu'elle s'affranchisse du Nord. Il faudra qu'il ait dans ses oreilles le prélude d'une musique plus profonde, plus puissante, peut-être plus méchante et plus mystérieuse, d'une musique supra-allemande qui, à l'aspect de la mer bleue et voluptueuse et de la clarté du ciel méditerranéen, ne s'évanouisse, ne pâlisse et ne se ternisse point, comme le fait toute musique allemande; d'une musique supra-européenne qui garderait son droit même devant les bruns couchers de soleil au désert, dont l'âme serait parente des palmiers, et qui saurait demeurer et se mouvoir parmi les grands fauves, beaux et solitaires. »

Je me trompais tout à l'heure. Nietzsche fit mieux que rêver cette musique. Il la trouva réelle, vivante, et ce fut chez nous. Le *Cas Wagner,* on le sait, commence par une éclatante apologie de Bizet et de *Carmen.* Avec une ferveur de néophyte, Nietzsche immole au chef-d'œuvre de Bizet le répertoire de Wagner tout entier. Si grand que soit le musicien de France, l'honneur est un peu grand pour lui. S'il eût vécu, le premier sans doute il eût refusé le trop glorieux holocauste. Mais Nietzsche ne faisait ou ne pensait jamais rien à demi. Contre le génie allemand, une fois de plus

vainqueur, il avait appelé de tous ses vœux une renaissance, une revanche du génie latin. *Carmen* en était le signal et comme les brillantes prémices; à l'œil impatient du philosophe, elle en parut l'effet ou l'accomplissement intégral, et dans une seule hirondelle Nietzsche salua tout le printemps. « Cette musique de Bizet me semble parfaite. Elle approche avec une allure légère, simple, polie. Elle est aimable, elle ne met point en sueur... Tout ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats; première thèse de mon esthétique... Cette musique est riche, elle est précise. Elle construit, organise, achève; par là, elle forme un contraste avec le polype dans la musique, avec la « mélodie infinie »... Le ciel gris de l'abstraction semble sillonné par la foudre; la lumière devient assez intense pour saisir les « filigranes » des choses; les grands problèmes sont assez proches pour être saisis; nous embrassons le monde comme si nous étions au haut d'une montagne... J'envie Bizet parce qu'il a eu le courage d'une sensibilité qui, jusqu'à présent, n'avait pas trouvé d'expression dans la musique de l'Europe civilisée, je veux dire cette sensibilité méridionale, cuivrée, ardente. Quel bien nous font les après-midi dorés de son bonheur! »

Lumineux, précis et formel, voilà l'idéal gréco-latin. On l'appelle aussi l'idéal classique. Nietzsche y revient, et l'adore également sous cet autre nom, qui ne signifie pas autre chose. Il reconnaît une seconde forme de son erreur, et désormais il déteste, il dénonce en Wagner le génie romantique autant que le génie moderne et le

génie allemand. Il se rallie à la doctrine et à la parole de Gœthe : « Le classique est sain, le romantique est malade. » Wagner n'eut pas, ou plutôt ne fut pas une autre maladie. Et Nietzsche avait pu croire qu'il était la santé et la vie! Il avait trouvé le parfum du printemps à cette fleur empoisonnée de l'automne! Enfin il l'a jetée loin de lui. Il était temps. « Il était grand temps de prendre congé. Cela me fut démontré tout de suite. Richard Wagner, le plus victorieux en apparence, en réalité un romantique caduc et désespéré, s'effondra soudain, irrémédiablement anéanti... L'événement inattendu me jeta une lumière soudaine sur l'endroit que je venais de quitter et me donna aussi ce frisson de terreur que l'on ressent après avoir couru inconsciemment un immense danger. Lorsque je continuai seul ma route, je me mis à trembler... Je commençai par m'interdire, radicalement et par principe, toute musique romantique, cet art ambigu, fanfaron, étouffant, qui prive l'esprit de sa sérénité et de sa joie, et qui fait pulluler toute sorte de désirs vagues et d'envies spongieuses. *Cave musicam!* C'est aujourd'hui mon conseil à tous ceux qui sont assez virils pour tenir à la netteté dans les choses de l'esprit. Une pareille musique énerve, amollit, efféminе; son éternel féminin nous attire en bas. »

Idéal classique, idéal gréco-latin, tous les deux se mêlent et n'en font plus qu'un dans cet éloquent aveu de crainte et d'espérance : « Le danger de la musique nouvelle, c'est qu'elle nous présente la coupe des délices et du sublime avec un geste si captivant, avec une

telle apparence d'extase morale, que le plus modéré et le plus noble finit toujours par en absorber quelques gouttes de trop. Mais cette minime débauche, répétée à l'infini, peut amener à la longue une altération de la santé intellectuelle plus profonde que celle qui résulterait des excès les plus grossiers, en sorte qu'un jour il ne restera plus autre chose qu'à fuir la grotte des nymphes, pour retourner, à travers les flots et les dangers, vers l'ivresse d'Ithaque et les baisers de l'épouse, plus simple et plus humaine, bref, de *retourner au foyer*. »

Ce n'est point assez pour Nietzsche de convaincre de romantisme la musique wagnérienne, moderne, allemande. Il finit par en soupçonner, par en croire atteinte et comme viciée dans son essence la musique elle-même. « Je touche ici à une question capitale : dans quel domaine se classe notre musique entière ? Les époques du goût classique ne connaissent rien de comparable ; elle s'est épanouie lorsque le monde de la Renaissance atteignit à son déclin... La musique, la musique moderne, n'appartient-elle pas déjà à la décadence ?... N'est-elle pas née dans l'opposition contre le goût classique, de sorte que chez elle toute ambition de classicisme soit par elle-même interdite ?

« La réponse à cette question de « valeur », qui a une importance de premier ordre, ne serait pas douteuse, si l'on avait justement apprécié le fait que la musique atteint dans le *Romantisme* sa maturité supérieure et sa plus grande ampleur, — encore une fois comme mouvement de réaction contre le classicisme. »

La réponse, en effet, ne serait pas douteuse. Mais ce

ne serait pas celle que semble prévoir et redouter notre romantique repenti. Dans l'histoire et dans le génie de la musique, l'idéal romantique assurément a sa part, et glorieuse. Mais le romantisme n'est tout de même qu'un des aspects, un des moments de l'art musical ainsi que des autres arts. Il est très loin de l'absorber ou, comme Nietzsche paraît tenté de le croire, de le corrompre tout entier.

A ces causes, purement esthétiques, de la révolution musicale de Nietzsche, il convient d'en ajouter d'autres, qui touchent de plus près à sa morale, ou plutôt (nous ne parlons, bien entendu, que de ses théories) à son immoralité.

Sur les choses ou les « valeurs » de la vie et de l'âme, il n'y a peut-être pas dans l'œuvre entier de Nietzsche une idée, un principe, un sentiment, qui ne trouve dans l'œuvre entier de Wagner un démenti, voire une condamnation. « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de toutes tes forces et ton prochain comme toi-même pour l'amour de Dieu. » Les deux préceptes contraires ne résumeraient pas mal l'éthique du philosophe allemand. Nietzsche n'a haï personne autant que Dieu, si ce n'est son prochain. Il n'aima, n'adora que lui-même, et l'orgueil, la cruauté de son égoïsme, n'eut d'égal que l'insolence ou le cynisme de son impiété.

Pour Nietzsche, la croix n'était que « le plus vénéneux de tous les arbres qui aient pris racine ici-bas ». Mais l'artiste qu'était Wagner voulut mourir à l'ombre de cet arbre et que son dernier chef-d'œuvre y fleurît. Un jour, Nietzsche reçut un exemplaire du poème de

Parsifal, où le poète avait fait suivre son nom de ces mots : « Membre du Conseil supérieur de l'Église. » Il découvrit alors — et si ce fut alors seulement, on peut s'étonner que la découverte ait été si tardive — tout ce qu'au « génie du christianisme » le génie de Wagner avait emprunté et rendu. *Selig im Glauben! Selig in Liebe!* chantent les serviteurs du Graal. « Heureux celui qui croit! Heureux celui qui aime! » Ennemi de la croyance autant que de l'amour, Nietzsche devait détester non seulement dans un *Parsifal,* mais dans un *Lohengrin,* dans un *Tannhäuser,* dans un *Vaisseau fantôme,* le double idéal de la foi et de la charité.

Pas plus que la piété, la pitié n'eut accès dans son âme dure. On sait qu'il avait fait de la compassion une faiblesse, une honte même. Comment la sublime promesse : *Durch Mitleid wissend,* et les mélodies et les symphonies, sublimes aussi, qui l'accompagnent, eussent-elles touché son cœur? Il ne leur épargna ni la risée ni l'outrage. Celui que possédait tout entier « l'orgueil de la vie », de la vie plénière et surabondante, au besoin meurtrière, et, comme il disait lui-même, « la volonté de puissance », celui-là ne pouvait comprendre chez Senta ni chez Élisabeth, chez Parsifal ni chez Kundry, la volonté contraire et qui fait avec leur humilité leur grandeur : la volonté de servir et de souffrir. Mais surtout Nietzsche a gardé sa plus cavalière ironie pour l'idée, chrétienne entre toutes, qui domine la dramaturgie wagnérienne : l'idée de la rédemption. « Vous ne m'entendez pas? Vous préférez encore le problème de Wagner à celui de Bizet? Moi non plus,

je ne l'estime pas au-dessous de sa valeur. Il a son charme. Le problème de la rédemption est même un problème très vénérable. Rien n'a fait faire à Wagner de réflexion plus profonde que la rédemption. L'opéra de Wagner, c'est l'opéra de la rédemption. Il y a toujours chez lui quelqu'un qui veut être sauvé : tantôt un homme, tantôt une femme; c'est là son problème. »

A l'amour qui sauve, Nietzsche préférait l'amour qui perd et qui tue, celui de Carmen et de José, pourvu qu'auparavant il ait fait vivre, et de la vie où lui-même aspirait : « Non pas l'amour de la jeune fille idéale. Pas trace de « sentimentalisme ». Au contraire, l'amour dans ce qu'il a d'implacable, de *fatal,* de cynique, de candide, de cruel, — et c'est en cela qu'il participe de la *nature,* — l'amour dont la guerre est le moyen, dont la *haine mortelle* des sexes est la base. Je ne connais aucun cas où l'esprit tragique qui est l'essence de l'amour s'exprime avec une semblable âpreté, revête une forme aussi terrible que dans ce cri de don José qui termine l'œuvre :

C'est moi qui l'ai tuée,
Ma Carmen, ma Carmen adorée. »

Cette rédemption tant moquée, Nietzsche la cherche cependant ailleurs, et fort différente, pour lui-même. Il la trouve dans *Carmen.* « L'œuvre de Bizet, elle aussi, est rédemptrice. Wagner n'est pas le seul rédempteur. Avec cette œuvre, on prend congé du Nord humide, de toutes les brumes de l'idéal wagnérien. » En d'autres termes, ce n'est point par Wagner, mais de Wagner, que Nietzsche réussit à se racheter. « Aux funérailles

de Wagner, la première société wagnérienne d'Allemagne, celle de Munich, déposa sur sa tombe une couronne dont l'inscription devint aussitôt célèbre. Elle portait : *Rédemption au Rédempteur*. Chacun admira l'inspiration élevée qui avait dicté cette inscription, ce bon goût dont les partisans de Wagner ont le privilège. Mais il y en eut beaucoup aussi (ce fut assez étrange) qui firent cette petite correction : « Rédemption *du* Ré-« dempteur. » Et l'on respira. »

Dans l'idéalisme de Wagner, il reste un dernier élément : l'élément social. Individualiste autant qu'irréligieux, Nietzsche ne pouvait manquer de le rejeter avec le même dégoût et la même violence que l'élément chrétien. A cet égard encore, il devait infailliblement réagir contre la musique de Wagner, si bien définie par les deux mots d'Amiel : « Musique-foule. » C'est à la foule que Wagner s'adresse. C'est la foule qu'il convie à l'écouter et à le comprendre. C'est à la foule, à l'humanité tout entière, qu'il annonce, qu'il promet un art messager, ouvrier de salut et de joie. Nietzsche s'était porté garant — on se rappelle avec quel enthousiasme — de cette vocation et de cette promesse universelle. Avec quelle sécheresse et quel dédain il la rétracte aujourd'hui ! « Le peuple possède bien quelque chose que l'on peut appeler des aspirations artistiques ; mais celles-ci sont minimes et faciles à satisfaire. Les déchets de l'art y suffisent. » Jadis il estimait que ce n'était pas trop, pour une si grande mission, de tout l'effort, de tout le progrès de l'art, de tous les arts, fondus ou refondus ensemble par la flamme du génie wagnérien. Le

théâtre, le théâtre de Bayreuth, allait devenir, autant que l'asile et le sanctuaire, l'école de l'humanité. Et voici qu'au lieu de l'abriter, de la consoler, de l'instruire, le théâtre n'est plus bon qu'à la corrompre. Le danger et le vice du théâtre, c'est de détruire le sens individuel, de le perdre et de le noyer dans l'âme de la foule : « Que m'importe, *à moi,* le théâtre ? Que m'importent les crampes de ses extases « morales » dont le peuple se satisfait?... J'ai un naturel essentiellement antithéâtral; au fond de l'âme, j'ai contre le théâtre, cet art *des masses par excellence,* le dédain profond qu'éprouve aujourd'hui tout artiste... A Bayreuth, on n'est honnête qu'en tant que masse; en tant qu'individu, on ment, on se ment à soi-même. On se laisse soi-même chez soi lorsqu'on va à Bayreuth, on renonce au droit de parler et de choisir, on renonce à son propre goût, même à sa bravoure telle qu'on la possède et l'exerce envers Dieu et les hommes, entre ses quatre murs. Personne n'apporte au théâtre le sens le plus subtil de son art, pas même l'artiste qui travaille pour le théâtre. Il y manque la solitude. Tout ce qui est parfait ne tolère pas de témoins. Au théâtre, on devient peuple, troupeau, femme, pharisien, électeur, fondateur-patron, idiot, wagnérien. C'est là que la conscience la plus personnelle succombe au charme niveleur du plus grand nombre; c'est là que règne le voisin; c'est là qu'on devient voisin. »

Mais la musique de Wagner n'est pas seulement faite pour la foule; plus que toute autre, elle est foule elle-même. Symphonique au suprême degré, le nombre —

et le grand nombre — des parties ou des voix, des « motifs » et des sonorités, est son élément, si ce n'est son essence. Pour cette raison encore, l'individualisme, esthétique autant que moral, de Nietzsche, devait se détourner d'elle et retourner à la musique latine, à la musique ayant pour centre et pour sommet la mélodie, c'est-à-dire l'unité, c'est-à-dire la forme et la force personnelle entre toutes, la représentation sonore par excellence de l'individu.

Enfin, avec l'égoïsme doctrinal ou de théorie, il n'est point incroyable — et certains biographes le laissent entendre[1] — que l'amour-propre, l'orgueil en quelque sorte pratique, ait éloigné le grand penseur de l'artiste plus grand encore ou, tout au moins, grand autrement que lui. Nietzsche, dans son *Richard Wagner à Bayreuth*, avait écrit : « L'*Anneau du Nibelung* est un immense système de pensées, mais sans la forme spéculative de la pensée. Un philosophe pourrait peut-être lui opposer quelque chose d'analogue, qui serait complètement dénué d'images et d'action, et ne nous parlerait que sous la forme d'idées. On aurait alors représenté la même chose dans deux sphères disparates, une fois pour le peuple et une fois pour l'opposé du peuple, pour l'homme théorique. »

Le philosophe dont parle Nietzche, c'est lui-même. C'est lui qui s'était flatté d'accomplir avec Wagner une œuvre commune, mais partagée inégalement, et que,

1. Voyez un article de M. Schuré dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1895 et, dans la même *Revue,* du 15 mai 1897, un article de M. de Wyzewa.

par la gloire autant que par le génie, il estimait surtout sienne. N'avait-il pas dédié l'un de ses livres à Wagner comme à son « sublime lutteur d'avant-garde » (*meinem erhabenen Vorkœmpfer*)? Et voici que l'avant-garde seule obtenait l'honneur de la victoire. Le monde des formes sensibles l'emportait sur le monde des idées pures. Une des sphères englobait l'autre. La musique triomphait sans la philosophie, ou plutôt triomphait d'elle, et le verbe était oublié pour les sons! L'éviction, ne fût-elle qu'imaginaire, était dure, et la déception terrible. A-t-elle été pour quelque chose dans le grand changement que nous achevons d'étudier? Elle n'en fut assurément ni le principe ni le tout; elle en fut peut-être un élément, non pas le plus noble, ni le plus pur, ni le moins humain.

IV

Une semblable vicissitude peut être appréciée de deux manières : selon l'esprit et selon le sentiment ou le cœur. Du point de vue intellectuel, plus on la considère, et plus on y reconnaît un contraste, — nous en avons montré la violence, — mais non point, en somme et au fond, une contradiction. Soit en bien, soit en mal, on n'a jamais parlé de Wagner comme l'a fait Nietzsche, et dans les deux cas, ou dans les deux sens, jamais peut-être on n'en a mieux parlé. Il faut avouer que de tous les grands musiciens, Wagner est le seul qui nous divise encore, et profondément, contre nous-mêmes. On sert vraiment deux maîtres en lui, ou plutôt, s'il en est un qu'on sert, et qu'on admire, et qu'on adore, il en est un

autre auquel on résiste, qu'on maudit et qu'on est parfois tenté de haïr. Nietzsche ne fit pas autre chose. Il vit et montra tour à tour ce que Balzac appelle quelque part « l'endroit du pour et l'envers du contre ». Il frappa les deux faces de la médaille. Il eut le tort seulement d'en frapper le revers avec trop de violence et de dureté. Puis, égaré par sa colère, il retourna l'effigie et refusa désormais de la regarder du côté de la beauté et de la lumière.

Mais il ne put arracher de ses yeux, même fermés, la vision jusqu'à la fin éblouissante. Son esprit incertain et près de s'égarer, ne se résigna jamais complètement à ne plus admirer Wagner, son cœur encore moins à ne le plus aimer. Il appelait « sainte » — sainte comme la douleur, comme le remords peut-être — l'heure où Wagner mourut à Venise. Il pleurait au seul nom des lieux témoins de leurs anciennes rencontres. Sa guérison, pour employer son propre langage, lui fut plus cruelle que n'avait été son mal, et dans le secret, dans l'ombre de son âme où montait la nuit, c'est son mal qu'il continua de chérir.

Il a dit avec magnificence : « Nous fûmes amis et nous sommes devenus étrangers l'un pour l'autre. Mais cela est bien ainsi et nous ne voulons pas nous le cacher et nous le dissimuler comme si nous devions en avoir honte. Nous sommes deux navires dont chacun a son but et sa voie; nous pouvons bien nous rencontrer et célébrer ensemble une fête, comme nous l'avons fait. Et, à ce moment, les bons navires demeuraient si paisibles dans le même port, sous le même rayon de soleil,

qu'ils semblaient être déjà au but et n'avoir jamais eu qu'un but. Mais ensuite la toute-puissante nécessité de notre tâche nous poussa de nouveau bien loin l'un de l'autre vers des mers, vers des climats différents, et peut-être ne nous reverrons-nous jamais; peut-être aussi nous reverrons-nous, mais sans nous reconnaître, tant la mer et le soleil nous auront changés. Nous devions devenir étrangers l'un pour l'autre; notre loi supérieure le voulait ainsi. C'est pourquoi nous devons aussi devenir l'un pour l'autre plus dignes de respect. C'est pourquoi le souvenir de notre amitié passée doit devenir plus sacré. Il existe sans doute une courbe immense, un orbite d'étoiles dans lequel nos voies et nos buts si différents sont peut-être compris les uns et les autres comme de courts segments. Élevons-nous jusqu'à cette pensée. Mais notre vie est trop courte, notre vue trop bornée, pour que nous puissions être autre chose qu'amis dans le sens de cette sublime possibilité. Ainsi donc nous voulons croire à notre amitié stellaire, quand bien même il nous faudrait être ennemis sur la terre. »

Eh bien ! non. Dans cette page admirable de grandiose mélancolie, Nietzsche s'excuse en poète, mais en poète seulement. Il ne fallait pas, il ne fallait à aucun prix, même sur terre, que Nietzsche devînt l'ennemi de Wagner, encore moins qu'il s'applaudît et se glorifiât de l'être devenu. Son amitié, son admiration, pouvaient mourir. Mais l'une et l'autre avaient été si grandes, et si nobles, et si belles, qu'il devait à Wagner et qu'il se devait plus encore à lui-même d'en porter le deuil tragique, inconsolable, et silencieux.



DE LA PART DE L'AUTRICHE
DANS LE GÉNIE ET DANS L'HISTOIRE DE L'OPÉRA ALLEMAND

A M. Charles Sénil.

A LA place de ce titre, un peu long, et qui sent le manuel ou l'école, il suffirait d'écrire un nom, un seul, un des plus grands de la musique et peut-être le plus doux, le plus populaire aussi, où semble attachée l'idée ou l'idéal d'un charme surnaturel et d'une divine beauté. Vous l'avez deviné : c'est le nom de Mozart. L'œuvre dramatique de Mozart, voilà ce que l'Autriche apporta de génie et ce qui lui revient de gloire dans cette forme d'art ou cette catégorie de l'esprit, très complexe et souvent renouvelée, qui s'appelle l'opéra allemand. D'autres que Mozart : le Beethoven de *Fidelio* et le Weber d'*Euryanthe*, se firent Autrichiens par élection et par amour ; par la nature, le jeune homme de Salzbourg est le fils unique de sa patrie ; en lui seul elle s'est reconnue et complu parfaitement.

Dans les chefs-d'œuvre de Gluck, la France avait eu plus de part que l'Autriche. Les deux premiers sans doute, *Orphée* et *Alceste*, furent d'abord représentés à

Vienne, mais non pas dans la forme définitive et encore plus pure qu'ils devaient recevoir à Paris. Quant à ceux qui suivirent, on sait comment ils furent créés chez nous, pour nous et selon nous. Gluck ne fut prophète en notre pays que faute d'avoir pu l'être dans le sien. Un judicieux observateur des choses d'Autriche l'a remarqué naguère : « Lorsque Gluck cherchait, comme il dit en sa fameuse préface d'*Alceste*, « à réduire la « musique à sa véritable fonction, celle de seconder « la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et « l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et « la refroidir par des ornements superflus », il allait à l'encontre du goût des Viennois, qui, profondément imbus d'italianisme, demandaient à l'opéra de la musique avant tout, et à la musique une mélodie limpide et facile, séduisante par elle-même, indépendamment des sentiments exprimés, une mélodie qui fît bien valoir les qualités purement physiques des chanteurs, la sonorité et la flexibilité de leur organe, et qui pût être agrémentée de toutes les savantes fioritures du *bel canto*[1]. »

Quand il revint à Vienne en 1780, le maître des deux *Iphigénies* et d'*Armide* rapportait à sa patrie une gloire qu'il n'avait point reçue d'elle. Il mourut peu après, et durant un demi-siècle l'Autriche ne rendit à sa mémoire que de rares honneurs. En 1845, Berlioz pouvait encore écrire de Vienne : « Une chose m'a frappé et péniblement affecté : c'est l'ignorance incroyable où l'on est

1. *Franz Grillparzer, le Théâtre en Autriche,* par M. Auguste Ehrhard; Paris, 1900.

généralement des œuvres de Gluck. A combien de musiciens et d'amateurs n'ai-je pas demandé s'ils connaissaient *Alceste,* ou *Armide,* ou *Iphigénie;* toujours la réponse a été la même : « On ne représente jamais à « Vienne ces ouvrages; nous ne les connaissons pas. » — Mais, malheureux! qu'on les représente ou non, vous devriez les savoir par cœur!... On citait même comme un des événements remarquables de la saison la découverte qu'on venait de faire de la tombe de Gluck... Elle était donc inconnue? O Viennois de mon âme, vous êtes dignes d'habiter Paris! »

Les Viennois (je parle des contemporains de Gluck) faisaient plus d'un reproche à la tragédie musicale du maître. Pour eux d'abord elle était trop peu la musique, c'est-à-dire que par principe elle commandait la subordination et le sacrifice de la musique au sentiment et à la parole. Par contre, elle était trop la tragédie : elle ne tolérait pas cette familiarité, cette naïveté populaire qui fut toujours l'un des traits, et l'un des charmes, de l'art et de l'idéal autrichien.

L'esprit de la race et du peuple trouvait plus de satisfaction dans un genre que l'Autriche n'avait pas créé, mais qu'elle s'empressa d'imiter et de faire sien : le *Singspiel.* C'est l'opérette ou l'opéra-comique allemand. Adam Hiller en peut être regardé comme le fondateur. A Leipzig, de 1765 à 1777, il fit représenter une quinzaine d'ouvrages de cette espèce.

« Il avait pour principe, dans ses pièces, de ne faire chanter par les gens du peuple que de simples lieder, tandis qu'il mettait dans la bouche des personnages

de qualité de véritables airs; les lieder de ses opérettes sont devenus extraordinairement populaires[1]. »

Le *Singpiel* s'accorda merveilleusement et sans retard avec l'instinct ou le goût autrichien. Déjà, quelque dix ans avant Hiller, Gluck lui-même, entre sa période ou sa manière italienne et sa manière française, avait « composé pour la cour d'Autriche une quantité de petits opéras-comiques français sur des textes de Favart, Anseaume, Sedaine et Dancourt, qui étaient à cette époque fort en veine à Paris[2]. » Le terrain était donc prêt, et la graine légère y leva tout de suite. Vers 1777, Vienne, qui d'abord n'avait fait que suivre le mouvement, en prit la direction et le hâta. L'empereur Joseph II le premier se déclarait le protecteur du *Singspiel* « et lui apportait comme appoint une troupe de chanteurs formés à l'école italienne »[3], mais d'origine et d'esprit allemand. A la perfection et à la gloire du genre il ne manquait qu'un musicien; j'entends un musicien de première grandeur, car les autres étaient en nombre. Il ne se fit pas trop attendre, et ce fut Mozart : d'abord le Mozart de l'*Enlèvement au sérail*, puis le Mozart même des *Noces de Figaro* et de *Don Juan;* enfin et surtout le Mozart de la *Flûte enchantée*, de cet étonnant chef-d'œuvre qui n'est, en plusieurs endroits, qu'une opérette de génie et comme un enfantillage divin.

Depuis l'*Enlèvement au sérail* (1782) jusqu'à la *Flûte*

1. Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique,* traduction de M. Georges Humbert.
2. Riemann, *ibid.*
3. V. Wilder, *Mozart.*

enchantée (1791), les opéras de Mozart parurent pour la première fois, avec des succès inégaux, sur la scène de Vienne ou sur celle de Prague. Ainsi pendant neuf ans cette plante choisie donna sur le sol et sous le ciel natal des fleurs exquises et des fruits délicieux.

« L'exemplaire le plus parfait des facultés qui composent le génie autrichien, c'est Mozart. Ce n'est pas seulement par le hasard de la naissance que Mozart appartient à l'Autriche. L'incomparable musicien a puisé dans sa patrie la substance de ses œuvres; il tient d'elle cette sensibilité, cette plénitude de vie, cette passion du beau et aussi ce don de se borner qui l'ont rendu immortel[1]. » L'année même où l'Autriche perdait Mozart, elle produisait, comme pour mieux assurer le sort de sa gloire, l'intelligence et l'amour de son œuvre, un poète digne de le célébrer. Aussi pieux envers sa patrie qu'envers son illustre compatriote, Grillparzer a profondément senti l'accord qui les unissait l'un et l'autre. Demandons-lui donc — et nous rendrons ainsi deux fois hommage au génie de l'Autriche — le secret de cette intime correspondance entre l'esprit ou l'âme de l'artiste et celle du pays.

Quelqu'un — Rossini peut-être — a dit de Mozart qu'il n'était pas le plus grand des musiciens, mais la musique elle-même. Et sous le cliquetis des mots et l'apparence d'une simple logomachie, cela signifie que Mozart a, mieux que personne, réalisé l'idéal de la musique pure; que tout était musique et rien que

1. M. Ehrhard, *op. cit.*

musique dans un art qu'on pourrait définir en ces termes, empruntés au feu docteur Hanslick : « *Selbstverstændlichkeit und Selbstherrlichkeit der echten Musik;* l'intelligibilité et la souveraineté de la musique en soi. »

Aussi bien qu'au génie de Mozart, cette formule s'applique au génie à demi italien de l'Autriche elle-même. Les souffles du Sud avaient apporté jusqu'à Vienne l'amour des belles formes sonores goûtées pour elles-mêmes, pour elles seules, sans trop de souci de l'idée ou du sentiment qu'elles peuvent contenir et traduire. L'idée! En musique au moins, il n'est pas de mot, ni de chose, qu'un musicien d'Autriche abandonne alors plus volontiers, et même avec plus de dédain, à ses confrères de l'Allemagne du Nord. Pour lui, le fond et comme l'essence de la musique consiste dans ce que Grillparzer appelle « la belle sensualité, *die schœne Sinnlichkeit* », dans la délectation que de beaux sons, qu'un beau son, fût-il unique, procure à l'oreille[1]. Le son, dit encore Grillparzer, « outre qu'il peut être un signe, est aussi une chose qui existe par elle-même », et, pour un musicien d'Autriche, cette existence objective, encore plus que cette signification, fait la valeur de la musique et sa réalité. « Une série de sons plaît comme une certaine forme dans les arts plastiques, sans qu'une représentation déterminée y soit attachée; un son discordant produit, comme la laideur dans les arts plastiques, une sensation physique désagréable,

1. Sur la puissance et la beauté spécifique du son, lire la nouvelle de Grillparzer : *Der arme Spielmann.*

sans dire quoi que ce soit à l'intelligence... Les arts plastiques et la musique agissent directement sur les sens, par ceux-ci sur le cœur, et l'intelligence ne participe qu'en dernier ressort à l'impulsion totale[1]. »

A ce sensualisme supérieur aucun maître n'a donné de satisfaction aussi complète et d'aussi pure jouissance que Mozart. Mozart est le créateur des formes sonores non seulement les plus exquises, mais en quelque sorte les plus désintéressées et les plus libres, sinon de toute attache, au moins de toute servitude extra-musicale. Comparez, par exemple, le dernier finale de *Don Juan* — celui qu'on n'exécute jamais parce qu'il fait longueur et qu'après le châtiment du héros la pièce est achevée; — comparez ce finale avec celui de *Fidelio*. Par l'un comme par l'autre, la musique se prolonge au delà du drame; mais, tandis que le finale de Mozart n'est que musique et ne se rapporte qu'aux personnages du drame, celui de Beethoven est quelque chose de plus et s'adresse même à nous. Ce qu'il chante, ce n'est pas seulement la délivrance de Florestan, mais la nôtre; c'est cette joie que célébrera un jour, étendue à l'humanité tout entière, le finale de la Symphonie avec chœurs, dont nous trouvons ici l'annonce et la promesse. Ainsi la musique de Beethoven traduit un sentiment, une pensée qui la dépasse et la déborde; celle de Mozart s'enferme en elle-même et ne couronne que par une conclusion sonore un chef-d'œuvre qui consiste surtout dans les sons. Cette beauté scientifique, cette musicalité sans

1. Toutes nos citations de Grillparzer sont empruntées à l'ouvrage de M. Ehrhard.

pareille du génie de Mozart, Grillparzer l'a comprise et poétiquement définie le jour où, dans un banquet, il porta ce toast à son musicien bien-aimé : « Au maître souverain dans l'empire des sons... qui a toujours atteint, jamais dépassé son but, son but unique, se confondant avec lui-même : le beau!... L'étoile qui le guida dans sa noble activité, ce ne fut point ce que l'homme a imaginé dans son ambitieux cerveau, ce sont les conceptions auxquelles Dieu a donné corps dans la création. C'est pour cela qu'il s'attachait fermement à tes éternelles énigmes, ô toi, œil de l'âme, oreille qui sens tout. Ce qui n'entrait point par cette porte lui paraissait un caprice de l'homme et non point la parole divine, et demeurait banni de son cercle de lumière. »

La musique dans Mozart domine, emporte tout, y compris la poésie, dont Mozart disait qu'elle doit être la fille obéissante de la musique. On sait que nous avons changé tout cela. Grillparzer sans doute avait tort et faisait tort à Mozart lorsqu'il prétendait qu'à se chanter sur des paroles différentes ou même contraires, les mélodies du maître ne perdraient rien. Elles y perdraient quelque chose, et même beaucoup, la vérité de cet art étant égale à sa beauté. Cela s'est bien vu, que dis-je! cela se voit, hélas! chez nous, quand par hasard on y représente les *Noces de Figaro*. En vertu de je ne sais quelle tradition, faite naguère, à ce qu'on assure, du caprice d'une chanteuse et de la faiblesse d'un traducteur, le duo de la lettre, écrit pour la Comtesse et Suzanne, est chanté par la Comtesse et Chérubin.

Les notes ont beau rester pareilles, il suffit de comparer les deux versions et les deux effets, pour comprendre le dommage que peut causer à la musique, même la plus purement musicale, le double mensonge du texte et de la situation.

Il faut accorder pourtant que la musique de Mozart, grâce à la plasticité de la forme, supporte de moindres variantes, ou que du moins elle y résiste. Elle triomphe de toutes les traductions, même de celles qui la trahissent le plus. Qu'à son balcon Doña Elvire éplorée murmure, en italien, sur les premières notes du merveilleux trio de la fenêtre : *Deh! taci ingiusto cuore* — ou en français : *Nuit fraîche, nuit sereine!* les deux nuances peuvent se fondre à la rigueur dans la même teinte de nocturne mélancolie. Faites davantage et de la douce cantilène retirez toute parole : seule, elle gardera encore la grâce et la pureté de son contour divin. Voilà le privilège et le secret de la musique de Mozart : il n'y en a pas une autre qui, séparée du verbe auquel elle fut destinée et unie, demeure comme elle une musique où, malgré tout, rien ne semble manquer, et qui ne tire que de soi-même son idéale perfection.

Enfin, le dernier caractère qu'on puisse appeler national, du génie de Mozart, c'est le goût, l'amour de la mesure ; c'est, je ne dirai pas l'heureuse et facile, mais la sereine et presque divine ignorance de l'exagération et de l'effort. Qui donc a prétendu qu'un Allemand, c'est un tonneau qui contient plus qu'il ne paraît grand, et un homme qui entend plus qu'il ne paraît exprimer? Jamais un Autrichien ne fut Allemand à cet égard.

« Vous le nommez grand, disait encore Grillparzer de Mozart à ses compatriotes. Il l'est parce qu'il s'est limité. Ce qu'il a fait et ce qu'il s'est interdit pèsent d'un poids égal dans la balance de sa renommée. Parce qu'il n'a jamais voulu plus que ce que doivent vouloir les hommes, l'ordre : « Il le faut! » sort de tout ce qu'il a créé. Il a mieux aimé paraître plus petit qu'il n'était, que de s'enfler jusqu'au monstrueux. Le royaume de l'art est un second monde, mais existant et réel comme le premier, et tout ce qui est réel est soumis à la mesure. »

Mozart, qu'on appelle toujours divin, est en même temps le plus humain des grands artistes, j'entends celui dont le génie communique le plus familièrement avec nous, avec les plus petits, les plus humbles de nous. Il a donné de la vie une représentation aussi simple que naturelle, également éloignée de la trivialité et de l'emphase. En quels opéras trouve-t-on, comme dans ceux de Mozart, l'image ou l'expression de la vérité pour ainsi dire moyenne, des personnages plus voisins de nous, une beauté moins farouche, moins imposante même, qui toujours nous invite et ne nous éloigne jamais? Aux choses les plus hautes, les plus graves, Mozart touche avec les mains pures, mais libres, d'un enfant. Hélas! nous avons perdu le respect, le sens même de cette aisance et de cette simplicité. Que fait-on, sur nos théâtres, de *Don Giovanni, dramma giocoso* en deux actes? Un « grand opéra » qu'on délaye en cinq actes, qu'on surcharge d'un ballet, et lequel! « Voilà bien du bruit, disait l'autre, pour une omelette au lard! » Que de

bruit, et quel déploiement de spectacle pour un goûter de paysans! N'entendez-vous pas ce que joue ici l'orchestre, les trois orchestres même de Mozart? comme ils donnent le ton et la couleur populaire? Ne sentez-vous pas, à la désinvolture, au laisser aller de l'air fameux : *Fin ch'han dal vino,* que pour quelques villageois Don Juan ne s'est pas mis en frais? Après *Don Juan* lisez la *Flûte enchantée,* l'opéra le plus allemand, ou mieux le plus autrichien de Mozart, où, sans timidité ni fausse honte, l'esprit national et populaire se mêle au génie universel et sublime. Puis revenez — car on y revient toujours — à *Don Juan :* vous y trouverez encore le même partage harmonieux et comme la même indulgence de la beauté la plus relevée pour la plus familière. L'une et l'autre se rencontrent, se touchent sans se heurter ni se blesser jamais. Il n'y a pas d'exemple d'une situation ou d'un sentiment que Mozart ait forcé. Rien de plus discret, de plus intime que ses duos d'amour : qu'ils soient d'amour voluptueux comme celui de *Don Juan,* ou, comme celui de la *Flûte enchantée,* de chaste et presque conjugal amour. Enfin Mozart est resté simple jusque devant la mort. La mort du Commandeur est tragique, horrible même, et vous savez quels accords, quel soupir de hautbois en expriment, en exhalent l'horreur. Mais ce n'est pourtant que la commune mort. Sous l'épée de Don Juan, devant le palais sombre, au lieu d'un héros, il n'y a qu'un homme qui tombe. Que de fois, dans *Don Juan* toujours, contre la mort respectée, redoutée pourtant, ne voyons-nous pas la vie entreprendre et réagir! Elle rit, elle court

dans l'herbe du cimetière et parmi les tombeaux, la vie légère, insouciante et joyeuse, la vie que Mozart rêvait et qui lui fut si durement refusée, la vie telle que l'ont toujours comprise, aimée, ses compatriotes, et dont ses chefs-d'œuvre vivent éternellement.

Par là s'achève l'accord entre le génie du maître et non seulement le génie, mais l'aspect de son pays et de ses montagnes natales elles-mêmes. « Il y en a de plus hautes, mais la glace les couvre; de plus imposantes, mais la vie qui s'effarouche n'y trouve pas de chemin frayé pour ses pas et fuit avec épouvante le désert de leurs sommets. Lui, il monta aussi haut que la vie, descendit jusqu'où la vie fleurit et embaume, et c'est ainsi qu'il gagna la couronne éternellement fraîche que la nature tressa pour lui et partage avec lui[1]. »

En donnant Mozart à l'Allemagne, l'Autriche s'était donnée elle-même, et tout entière. Désormais les plus glorieux ouvriers de l'opéra germanique pourront encore être ses hôtes ou ses amis; ils ne seront plus ses enfants.

Il faut avouer qu'elle ne les a pas toujours très bien reçus. On sait que la ville adoptive de Beethoven marchanda longtemps son admiration à l'unique opéra du maître. Donné pour la première fois le 20 novembre 1805, *Fidelio* n'obtint d'abord que trois représentations et fort peu de succès. Les journaux de l'époque en témoignent : « Un nouvel opéra de Beethoven : *Fidelio ou l'Amour conjugal,* n'a pas réussi. Il a été donné un

1. Grillparzer.

très petit nombre de fois et devant une salle presque déserte. Du reste, la musique est bien au-dessous de ce que les amateurs et connaisseurs pouvaient espérer. La mélodie est tourmentée et n'a pas cette expression passionnée, ce charme frappant et irrésistible qui nous saisit dans les ouvrages de Mozart et de Cherubini. Si la partition renferme quelques jolies pages, c'est loin d'être une œuvre je ne dis pas parfaite, mais simplement bien venue... » — « La musique de *Fidelio* est sans effet et pleine de répétitions fastidieuses. Elle n'est guère faite pour donner une grande idée du talent de Beethoven dans les compositions vocales. » — « Ceux qui ont suivi le développement du talent de Beethoven avec attention, avaient fondé sur cette partition des espérances qu'elle est loin d'avoir réalisées. Beethoven s'est plu tant de fois à sacrifier le beau au désir de faire du neuf et de l'extraordinaire, qu'on pouvait au moins s'attendre à trouver dans son premier ouvrage dramatique une certaine originalité. Or c'est précisément cette qualité qu'on y rencontre le moins. »

Quatre mois après, en mars 1806, la presse parut montrer plus d'intelligence, mais le public ne vint pas, et, devant sa caisse vide, le directeur du théâtre, le baron Braun, laissait entendre à Beethoven que « sa musique ne serait jamais populaire », en quoi d'ailleurs il ne se trompait qu'à demi.

Les Viennois finirent pourtant par faire amende honorable, et la reprise de 1814 fut heureuse. Celle du 9 novembre 1822 fut triomphale. La Schrœder, qui

chantait Léonore, en a laissé une relation émouvante. Elle a montré, présent dans l'orchestre, enveloppé de son manteau, Beethoven, dont l'oreille n'entendait plus, mais dont les yeux jetaient des flammes. « Ces yeux, dit-elle, me faisaient peur, et quand je les rencontrais, je me sentais envahir par une terreur qui m'enlevait tout mon courage. Mais à peine eus-je chanté quelques mesures, que je me sentis portée par une puissance merveilleuse. Le public tout entier et Beethoven lui-même disparurent; tout ce que j'avais médité et étudié me sortit de la mémoire; j'étais Léonore elle-même, je vivais de sa vie, je souffrais de sa souffrance. »

Arrivée à la fameuse scène du pistolet,

> La jeune fille alors sentit que son génie
> Lui demandait des sons que la terre n'a pas,

et quand la trompette fit retentir au dehors le signal sauveur : « Alors, dit-elle, mes nerfs se détendirent, mon arme s'échappa de mes mains, je sentis mes genoux fléchir, et, portant convulsivement mes mains à mon front, je fis sortir de ma poitrine ce cri de mortelle angoisse que toutes les interprètes du rôle de Fidelio ont essayé d'imiter. »

« Ce cri formidable, ajoute un biographe, Beethoven l'entendit », et le public, dont les accents de la musique et ceux de l'artiste venaient enfin de fondre et de fendre le cœur, lui répondit par une longue acclamation. Beethoven avait le droit de dire ce soir-là, en caressant doucement la joue de son admirable interprète : « Je vois que je n'aurai pas vécu en vain, et déci-

dément je puis espérer que ma musique n'aura pas été sans influence sur le développement de mon art[1]. »

A cette influence de plus en plus allemande, il semble bien que l'Autriche ne se soit jamais entièrement abandonnée. La patrie de Mozart hésitait à suivre Beethoven au delà du point où Beethoven avait dépassé Mozart. On trouve en Grillparzer encore le représentant ou l'interprète de cette réserve. Admirateur du maître avec lequel il pensa collaborer, le poète ne l'admira pourtant pas tout entier et ne le suivit pas jusqu'au terme de sa course. Grillparzer éprouva moins de fierté que d'appréhension quand Beethoven, en 1823, lui fit demander ce livret de *Mélusine,* lequel, d'ailleurs, ne devait jamais devenir une partition. « Je doutais, a-t-il écrit lui-même, que Beethoven, devenu tout à fait sourd, et dont les dernières œuvres, malgré leur haute valeur, avaient pris un caractère d'âpreté qui me paraissait en contradiction avec le style vocal, je doutais que Beethoven fût encore en état d'écrire un opéra. » Dans l'admiration et dans l'amour de Mozart, Grillparzer, à la longue, s'était comme absorbé et perdu. Plus d'une fois, et toujours avec une magnifique éloquence, il a glorifié le maître des neuf symphonies ; mais une fois au moins, en des pages que d'ailleurs il n'avait écrites que pour lui-même, il a exprimé son inquiétude et presque son effroi. « Comme vous, disait-il en sa vieillesse aux plus fervents admirateurs de Beethoven, comme vous j'ai hautement

1. *Beethoven,* par Victor Wilder. C'est à cet ouvrage que nous avons emprunté, quelquefois textuellement, l'historique des représentations de *Fidelio.*

honoré Beethoven, avec cette seule différence que là où votre admiration commence, la mienne cesse déjà. » Enfin, sur l'un des cahiers de conversation de Beethoven on a trouvé cet aveu de Grillparzer, qui ce jour-là peut-être ne parlait pas seulement en son nom personnel : « Votre musique nous demeure tout à fait incompréhensible. »

Sans doute il exagérait, mais il exagérait seulement, et dans la combinaison italo-allemande dont l'harmonieux génie de Mozart avait trouvé la formule, l'élément italien, dès que Mozart eut disparu, menaça d'absorber l'autre ou de l'éliminer. Tout ce que Beethoven après Mozart avait fait pour l'Autriche, Rossini allait le défaire. Le grand secret de douleur et de vertu que lui confiait l'hôte sublime assis depuis vingt ans à son foyer, Vienne en un jour l'oublia pour la chanson délicieuse et frivole d'un jeune homme qui passait. En 1816 *Tancrède* parut, tourna toutes les têtes et gagna tous les cœurs. Pendant une douzaine d'années, la querelle des Italiens et des Allemands partagea le public de Vienne, ainsi qu'autrefois la querelle des bouffons d'abord, puis celle des gluckistes et des piccinistes, avait divisé le monde parisien. Aussi bien les mêmes principes se retrouvaient en présence. Le génie germanique n'eut pas l'avantage. Un quart de siècle après la mort de Mozart, Beethoven ayant encore quelque dix ans à vivre, on tenait dans les salons de Vienne des propos tels que celui-ci, que Bauernfeld a rapportés : « Mozart et Beethoven sont les vieux pédants de l'harmonie, que la bêtise de l'époque précédente trouvait agréables; c'est

seulement depuis Rossini qu'on sait ce que c'est que la mélodie. *Fidelio* est une ordure; on ne comprend pas comment quelqu'un peut prendre la peine d'aller s'y ennuyer[1]. »

Le succès passager du *Freischütz* en 1821 et 1822; en 1823, celui d'*Euryanthe,* représentée pour la première fois à Vienne, ne furent que de passagères revanches. Elles ne firent que mieux assurer, comme un contraste ou une protestation, le triomphe de la *Cenerentola.* Plus que jamais représentatif de sa race (il s'est vanté souvent de n'être pas un Allemand, mais un Autrichien, et de la Basse-Autriche, un Viennois), Grillparzer combattait au premier rang pour la cause italienne. Le *Freischütz* excita son ironie; *Euryanthe,* ses fureurs. Enfin, en 1828, les deux partis mirent bas les armes; une représentation des *Noces de Figaro* fut le signal ou le symbole de la réconciliation, et l'ombre seule de Mozart put rendre la paix à sa patrie.

Ainsi l'Autriche, après avoir fait beaucoup pour l'opéra germanique, ne fit peut-être pas moins contre lui. Alors le génie qu'elle avait offensé se retira d'elle; il remonta vers le Nord, et l'empire des sons, qu'elle avait possédé naguère, fut remis en d'autres mains. Le siècle dernier a déplacé non seulement le centre, mais la source de la musique dramatique d'outre-Rhin. A Wagner lui-même Vienne a longtemps refusé de se rendre, et ce n'est pas sur une colline autrichienne que s'éleva, de nos jours, le sanctuaire du drame lyrique allemand. Ne l'oublions pas cependant : Vienne avait été ce sanc-

1. Cité par M. Ehrhard.

tuaire autrefois, et Mozart, son fils bien-aimé, alors en était le dieu. Oui, c'est un don vraiment divin que l'Autriche, en lui donnant Mozart, a fait à l'opéra allemand. L'Allemagne elle-même, la véritable Allemagne, n'eût jamais produit cette fleur. Sans doute, dans le génie de Mozart elle peut, à plus d'un trait, reconnaître le sien. Telle scène de *Don Juan* annonce de loin le romantisme fantastique du *Freischütz* et, sous les marronniers, Suzanne tressaille un peu du même trouble dont Agathe à sa fenêtre, la nuit aussi, frissonnera. Enfin, il n'est pas impossible d'apercevoir, avec un de nos confrères, certains rapports entre le Wagner du *Rheingold,* voire de *Tristan* et de *Parsifal,* et Mozart, le Mozart allemand, celui de la *Flûte enchantée*[1]. Tout cela chez Mozart était en germe, et l'Allemagne l'a développé; mais quelque chose aussi, que nous avons essayé de définir, se trouvait, épanoui déjà, chez Mozart, et depuis s'est perdu. La perfection de la forme, la grâce noble et le divin naturel, la mesure jusque dans le sublime, le sens droit et simple de la vie, l'idéal supérieur et prochain, voilà la part de l'Autriche non seulement dans l'opéra de l'Allemagne, mais dans celui de l'humanité.

Encore une fois, cela s'est perdu ou du moins ne s'est pas encore retrouvé au même degré. Il y a dans *Don Juan* une page que je n'entends jamais sans quelque mélancolie. C'est, pendant le souper du dernier acte, un peu avant l'entrée du Commandeur, le retour

1. Voir une *Étude sur la Flûte enchantée* de M. Julien Tiersot, publiée dans le *Ménestrel.*

du *Non più andrai,* l'insouciante chanson de Figaro. Avant que de sa voix terrible parle ici l'homme de pierre, on dirait que Mozart lui-même a voulu parler, de sa plus humaine et plus douce voix. « *Non più andrai...* » D'abord, c'est un hommage, un remerciement au public préféré de Mozart, à ces amis de Prague qui, n'ayant pas été indignes du premier chef-d'œuvre du maître, les *Noces,* avaient mérité qu'il écrivît pour eux le second. « *Non più andrai!...* » N'est-ce point aussi comme un adieu de Mozart, un pressentiment que jusqu'au bout de sa destinée et de son génie il ne devait point aller? « *Non più andrai...* » Enfin, c'est la musique elle-même, à qui la petite chanson paraît dire : « Un art plus puissant, plus grandiose, va naître. Mais en ces régions tempérées et heureuses, vers l'idéal innocent où, par des chemins délicieux, Mozart t'avait conduite, tu ne retourneras plus jamais. »

Sur le monument de son plus grand musicien, l'Autriche pourrait inscrire ces deux vers de son plus grand poète :

> Eins aber ging verloren, eins,
> Der Unschuld Glück, o Œsterreich, dein's[1].

1. « Quelque chose, hélas! a disparu : le bonheur de l'innocence. Et ce bonheur, Autriche, fut le tien .»





DE QUELQUES OUVRAGES DE RICHARD WAGNER

A Jean de Reszké.

I. — LA CÈNE DES APOTRES

Quoi qu'en puissent dire certains wagnériens, plus wagnériens que Wagner, la *Cène des Apôtres* est une chose admirable de jeunesse, de force, de grandeur et de clarté.

Cette espèce de cantate chorale pour voix d'hommes et orchestre fut exécutée d'abord le 6 juin 1843, dans l'église Notre-Dame de Dresde, par douze cent quarante choristes, dont quarante placés dans la coupole, et par un orchestre invisible (déjà!) de cent exécutants. Elle a pour sujet la Pentecôte et se divise en deux parties : l'attente et la réception de l'Esprit-Saint.

L'œuvre d'abord est belle en soi. Elle l'est aussi, peut-être plus encore, d'une beauté qui la dépasse et la déborde, d'une beauté faite de ce qu'elle annonce, de ce qu'elle évoque et de ce qu'elle signifie. Elle se divise, disions-nous, en deux parties, et ces deux parties ne sont pas seulement distinctes, mais en quelque sorte

opposées : l'une est exclusivement chorale; dans l'autre, l'orchestre s'unit aux voix. La première sans doute est un peu longue; mais cela ne veut pas dire qu'elle soit monotone. Au contraire, par le groupement et le partage des voix, par la succession des mouvements, par l'alternance de l'unisson avec la polyphonie, surtout par la diversité de l'expression, Wagner a trouvé moyen de rompre l'uniformité de cette oraison commune et seulement virile, d'introduire dans l'austérité de l'ensemble des traits de sensibilité souvent exquis. C'est premièrement le salut affable des disciples s'abordant les uns les autres; puis, au souvenir du maître qui les a quittés et qu'ils pleurent, si ce n'est une défaillance, c'est du moins une détente, une rémission passagère et qui attendrit. La musique tantôt prie et médite; tantôt elle résout et veut. Elle était pensée ou sentiment, elle est acte. Après un état, elle indique un mouvement, un progrès, une marche et comme une élévation de tout l'être. Les dernières pages du chœur, les suprêmes instances à l'Esprit qui tarde à venir, sont véritablement enchanteresses. La voix des ténors descend lentement les degrés, syncopés et formant des pédales successives, d'un chromatisme très doux. « Envoie-nous, murmure-t-elle sans cesse, envoie-nous ton Esprit-Saint. Envoie, envoie-le-nous. » Wagner ici répète les paroles, ce que désormais il ne fera plus guère. Et comme il fait bien de le faire! Comme ces redites, unies à ces pédales qui insistent, mais à ces syncopes qui tremblent, à ces voix qui se dégradent, donnent bien l'impression d'une foi malgré soi défaillante et qui se lasse au moment d'être

confirmée! Il semble que tout faiblisse et que tout manque, alors que tout va s'accomplir.

C'est ici comme le seuil de l'œuvre futur de Wagner et de son génie. De *Tannhäuser* à *Parsifal* on peut ici l'apercevoir. Je dis son génie encore plus que son talent, ou son métier, et surtout — ou seulement — son génie religieux. Les trois premières notes (la rencontre et le salut réciproque des Apôtres) annoncent un autre salut, affectueux et fraternel aussi, celui de Wolfram à Tannhäuser retrouvé. Partout, à travers ces chœurs sacrés, on sent flotter, s'attirant déjà, déjà désireuses de se rejoindre, les molécules sonores, les atomes de mélodie et d'harmonie qui bientôt formeront le chœur des Pèlerins. Mais regardons et pour ainsi dire écoutons plus loin dans l'avenir, aussi loin que nous pouvons entendre. Voici les chants tombant du ciel. Voici, partout répandu sans être formulé nulle part, cet *Amen* de la liturgie de Dresde, qui dans *Parsifal* un jour montera de la tonique à la dominante, d'un mouvement si simple, si lent et si doux. Dans la dernière partie, au-dessus des traits de violons de l'ouverture de *Tannhäuser*, voici le thème — irrécusable celui-là — des chevaliers du Graal. Et surtout voici des hommes qui mangent et boivent ensemble le corps et le sang du Seigneur. Ainsi, par le sujet, par la disposition matérielle, quelquefois même harmonique et mélodique des voix, la *Cène des Apôtres,* une des premières œuvres de Wagner, annonce ou rejoint la dernière, et le maître nous apparaît tout entier, consacrant les prémices et les reliques de son génie au grand mystère chrétien.

Mais ce n'est pas seulement un aspect et, pour ainsi dire, le mode ou l'*éthos* religieux de ce génie, c'en est le fond, l'être même, qui se révèle et qui éclate ici. L'entrée longuement différée, mais émouvante, mais sublime, de l'orchestre, a le sens et la valeur d'un symbole. Songez seulement à ceci : l'orchestre intervient pour accompagner l'arrivée de l'Esprit-Saint, et surtout pour la représenter. L'Esprit, c'est donc l'orchestre, et Wagner reprend et relève le vieux mot du moyen âge : « *Symphonialis est anima ;* l'âme, ou le souffle, est symphonie. » Ce souffle, un souffle de feu, va se répandre par l'orchestre et non par les voix. D'abord il n'est qu'un frémissement, qui circule, subtil, et gagne de proche en proche. Rien ici de pittoresque ou d'imitatif, encore moins de complexe, comme à la fin de la *Walkyrie*. Un simple trémolo, voilà tout; mais depuis si longtemps on n'entendait que des voix, qu'on ne croyait presque plus d'autre musique possible, et que ce léger frisson nous surprend et nous trouble comme un frisson nouveau. La beauté de ce moment s'accroît de notre attente, et nous en jouissons plus vivement, l'ayant plus ardemment souhaité. Les cordes ne chantent même pas encore : elles bruissent tout bas; on dirait que l'orchestre s'éveille et s'étonne de s'éveiller. Mais bientôt il se meut, il s'agite. Ce souffle, dont il tremblait à peine, le secoue et l'ébranle tout entier. Les cordes vibrent et crient à se rompre, quand soudain, au milieu de la rafale sonore, éclatent les cuivres, sauvages et hurlant de joie. Alors, c'est comme si Wagner, pour la première fois, recevait la révélation et la commotion de l'or-

chestre. Non pas encore de son orchestre à lui, tel qu'un jour il le fera. L'orchestre ici n'est pas tout : il ne domine pas, il ne développe pas non plus, il accompagne ; prodigieusement sonore, il n'est que les instruments, sans être la symphonie. Il est l'orchestre pourtant, avec sa fougue et sa furie ; il est la matière animée, la force colossale, et brusquement apparue. Wagner la découvre et s'en empare. Il sent qu'elle sera sienne, ou plutôt qu'elle sera lui. Que dis-je ! elle est lui déjà. Ce n'est pas tout : cette force devenue son être, il la connaît aussitôt, et d'avance il la comprend tout entière. Enfin il l'aime autant qu'il la connaît, il l'aime éperdument ; elle le ravit, elle l'enivre, et dans cette trinité de l'être, de la connaissance et de l'amour, il y a quelque chose de divin. Voilà comment le génie de Wagner, à la fin de cette œuvre de jeunesse, apparaît en puissance et comme dans un raccourci grandiose. Et l'histoire même de notre art, ou du moins une de ses révolutions, une de ses principales vicissitudes, nous apparaît également ainsi. L'éternelle question se pose une fois de plus entre deux modes principaux et opposés de la musique : la polyphonie vocale du seizième siècle et la symphonie instrumentale du nôtre. Enfin, portant l'antithèse plus loin, plus haut encore, on peut se demander quelle musique est la plus belle et la plus pure : celle qui s'unit au verbe pour le traduire, ou celle qui s'en passe et qui parle, mieux que lui peut-être, sans lui.

II. — SIEGFRIED

Siegfried est la seconde des trois journées ou des trois époques composant avec le *Rheingold,* qui leur sert de prologue, l'ensemble de la *Tétralogie.* Dans le quadruple drame de l'*Anneau du Nibelung, Siegfried* forme la péripétie et marque l'avènement du héros. En voici le sujet, résumé jadis par deux de nos confrères qui furent parmi les ouvriers de la première heure; parmi les ouvriers, ou les serviteurs, et non les esclaves; parmi les plus zélés, mais les plus sages aussi.

« La *Walkyrie,* écrivaient, il y a quelque vingt ans, MM. Albert Soubies et Charles Malherbe, la *Walkyrie* est un drame passionné où l'on retrouve encore, en partie, l'économie savante d'une action bien ménagée et bien suivie. Avec *Siegfried,* nous entrons dans le domaine de la poésie pure. Plus de pièce, à proprement parler, plus de composition dans le sens exact du mot; mais une simple succession de scènes familières ou grandioses, une suite d'épisodes découpés, sans aucun souci de l'intérêt dramatique, dans la féerique histoire de la jeunesse d'un héros. Médiocrement pressé d'arriver au but, l'auteur s'attarde volontiers en chemin. L'ouvrage dure plus de quatre heures, et on peut le raconter en deux minutes.

« Fils de Siegmund et de Sieglinde, qui est morte en lui donnant le jour, Siegfried a été recueilli par le nain Mime, dont l'affection apparente masque une secrète pensée de convoitise. Le géant Fafner a pris la

forme d'un dragon pour mieux défendre son trésor, et le rusé frère d'Alberich compte se servir du bras puissant de son fils adoptif pour reprendre au monstre l'anneau des Nibelungen.

« Doué d'une force prodigieuse, inaccessible à la peur, également habile à manier le marteau du forgeron et l'épieu du chasseur, Siegfried a grandi dans une solitude seulement troublée, à de rares intervalles, par les visites d'un voyageur mystérieux, le dieu Wotan, désireux de s'assurer par lui-même des progrès de son petit-fils.

« Un jour, le jeune héros s'empare des tronçons de l'épée brisée de Siegmund, emportés jadis, comme un gage d'espérance, par la malheureuse Sieglinde, et il se forge l'arme qui lui donnera la victoire. Voilà tout le premier acte. — Il tue le dragon Fafner et aussi le nain Mime, qui avait essayé de l'empoisonner pour s'approprier plus sûrement l'anneau fatidique. Voilà le second. — Guidé par un oiseau merveilleux, il franchit la muraille de feu élevée par le dieu Loge, réveille Brunnhilde, la délivre et se fait aimer d'elle. Voilà le troisième. — Est-il rien de plus simple et ne fallait-il pas une imagination puissante et une fertilité de ressources prodigieuse pour tirer d'une donnée si mince la plus séduisante des féeries[1] ? »

« Féerie » n'est pas assez dire, et de cette donnée matérielle, de ces faits insignifiants et sommaires, la musique a tiré de plus humaines et souvent de plus qu'humaines beautés.

1. MM. Albert Soubies et Charles Malherbe : *l'Œuvre dramatique de Richard Wagner,* 1 vol., 1886, Fischbacher.

Quand *Lohengrin* fut représenté pour la première fois en Italie, — c'était, si je ne me trompe, à Bologne, — Wagner exprima, dans une lettre à M. Arrigo Boito, l'espérance et le désir de voir se fondre un jour le génie de l'Allemagne avec celui de l'Italie, l'âme de rêve avec l'âme de joie. Il souhaitait même que le chevalier du Graal pût être le héraut de ces noces mystérieuses. Elles ne se sont point accomplies. Mais, sans atteindre son but, inaccessible sans doute, c'est peut-être dans *Siegfried* que Wagner en a le plus approché. Entre toutes ses œuvres, *Siegfried,* et non pas *Lohengrin,* et non pas du tout *les Maîtres Chanteurs, Siegfried* est son œuvre de joie.

Il ne l'est, — entendons-nous bien et tout de suite, — il ne l'est que sous d'expresses et nombreuses réserves, après abstraction faite, en esprit au moins, car elle est impossible en réalité, de longs et mornes ennuis. Des scènes insipides et fastidieuses offusquent dans *Siegfried* les scènes rayonnantes; elles y entravent la vie allègre et l'action ailée. Trop souvent, plus souvent que dans la *Walkyrie,* cette action cesse (nous ne parlons, cela va de soi, que d'action intérieure et passionnelle). Alors commencent et durent les interminables récits, les monologues ou les dialogues désespérants. Au premier acte, c'est la scène entre Wotan et Mime. On sait que dans *Siegfried* le Jupiter du Nord a pris le nom et le costume d'un mystérieux pèlerin (*der Wanderer,* le Voyageur). Il n'est plus un personnage agissant, mais « agi », dominé par les événements qu'il créait et dirigeait naguère. Il les subit désormais, sur-

tout il les raconte, et par surcroît il se les fait raconter. Son dialogue avec Mime ne consiste que dans une interrogation respective, un examen réciproque sur la métaphysique et la mythologie de la *Tétralogie*. « Mime interroge le premier : « Quelle race habite sous la terre ?» Wotan répond : « Les Nibelungen. » — Suit l'histoire du Nibelheim. « Quelle race habite sur la terre ? — Les « Géants. » — Suit l'histoire de Fafner. « Quelle race « habite dans le ciel ? — Les Dieux. » — Suit l'histoire de Wotan. A son tour le voyageur interroge[1]... » Tout cela, c'est le *Rheingold* rappelé. Plus tard, dans la première scène du troisième acte, entre le Voyageur et la déesse Erda, ce sera la *Götterdämmerung* annoncée. Qu'arrive-t-il alors ? De deux choses l'une : ou nous assistions avant-hier au *Rheingold*, nous entendrons demain la *Götterdämmerung*, et nous savons et nous saurons tout cela ; ou *Siegfried* seul nous est offert, et nous n'avons besoin d'en rien savoir. Tout cela, c'est l'inutile et l'encombrant appareil ; c'est le poids mort sous lequel ploie *Siegfried*, et qui çà et là menace de l'écraser.

D'autres passages ne sont pas moins cruels : au second acte, la conversation d'Alberich et de Wotan, la querelle de Mime et d'Alberich, et même et surtout la rencontre héroï-comique, plutôt comique, de Siegfried et du dragon Fafner. La chose est, paraît-il, renouvelée des Grecs et de leur nome pythique. Vous n'êtes pas sans ignorer que Timosthène, entre autres, amiral

1. MM. Soubies et Malherbe, *op. cit.*, p. 186.

6

de Ptolémée II Philadelphe, avait mis en musique le combat d'Apollon contre le serpent Python. Au dire de Strabon, de qui nous tenons — indirectement — ces détails, l'auditeur croyait assister aux préparatifs du combat, aux premiers engagements, puis au combat lui-même; entendre les acclamations qui suivent toute victoire et même, « tant l'imitation des instruments était parfaite », les derniers râles du monstre mourant. Mais la symphonie de Timosthène avait cet avantage, qu'elle était purement instrumentale. Elle épargnait à l'auditeur la vue du monstre lui-même. Celui-ci, à l'Opéra comme à Bayreuth, ne saurait être qu'une machine grossière autant que ridicule, dont l'exhibition et le concours gâteraient la plus belle musique du monde. Et telle n'est pas ici la musique de Wagner. Elle ne l'est pas non plus toujours dans les scènes que nous venons de rappeler. Il y a là des longueurs qui exaspèrent et des lourdeurs qui assomment. Aussi complexe que jamais, la polyphonie s'y exerce en quelque sorte à vide, sur des sujets sans intérêt et des discours sans fin. L'ennui alors, l'ennui wagnérien, sévit de toute sa puissance. Alors on en vient à craindre, à détester les thèmes impitoyables, fût-ce les plus beaux : ceux du *Rheingold* et ceux de la *Walkyrie,* celui surtout de Wotan voyageur, celui — sublime pourtant — du Walhall. On se prend même à douter encore si le leitmotiv en soi ne serait pas, au lieu d'une méthode admirable et féconde, un système, un procédé et une manie. On s'avoue enfin à soi-même, en secret, que, des quatre parties du *Ring, Siegfried* n'est peut-être pas la moins

inégale, ni la moins difficile à supporter tout entière; mais à soi-même, je le répète, et en secret, ces choses étant de celles dont le dernier des abonnés de l'Opéra ne conviendrait plus aujourd'hui.

Voilà le Wagner haïssable. Et voici l'autre, qu'on ne saurait trop aimer. De même que le premier acte de la *Walkyrie*, le premier acte de *Siegfried* consiste dans une évolution, dans un progrès continu et splendide. Mais, au lieu de s'accomplir en deux âmes, il ne s'opère qu'en une seule. C'est un lieu commun de répéter que la musique de Wagner exprime le devenir. Elle ne l'exprime nulle part avec plus de véhémence et d'emportement qu'ici. La première partie de *Siegfried* est la paraphrase magnifique, ou plutôt la mise en action — en quelle action dramatique et de plus en plus émouvante! — de la parole inscrite au fronton du sanctuaire apollinien : « Connais-toi toi-même. » Le héros appelé ici à se connaître étant plus qu'un homme : un fils ou petit-fils des dieux, autant et à mesure qu'il se connaît, il s'aime, et sa connaissance et son amour, affluant de partout en son âme, l'emplissent et l'enivrent d'une surhumaine et vraiment divine joie.

Cette joie, au cours du premier acte, affecte les modes les plus variés. Elle se prépare d'abord et, pour ainsi parler, elle s'essaye. Par mille nuances de rythme, de mélodie et de sonorité, fondues les unes dans les autres, elle se transforme à l'infini; tantôt elle s'avive et s'exalte; tantôt elle s'atténue et se contient. Si long que soit l'entretien de Siegfried et de Mime (il occupe le premier acte presque tout entier), il ne languit pas

une seconde, parce que la matière psychologique ne s'y épuise jamais. Allégresse ingénue, qui va, qui vient, danse et bondit; gaieté moqueuse, ironique, insultante même et presque cruelle; transports héroïques et farouches; heureux pressentiments d'un adolescent qui soupçonne, avec un trouble délicieux, les mystères qui l'entourent et ceux qui se cachent en lui; rires, cris, soupirs, frissons, dans tout le rôle de Siegfried, il ne manque pas un élément, pas un atome de joie.

Et quelle ombre nécessaire, mais lumineuse encore et comme souriante, le rôle de Mime oppose à tant de clarté! Quel surcroît de vie jaillit du contraste et du conflit des deux personnages! L'antithèse musicale est admirable entre les thèmes emportés et glorieux du héros, et les thèmes obscurs et retors du gnome trotte-menu, peureux et tatillon. Le motif de Mime forgeron, forgeron malhabile et impuissant, tourne comme le nain lui-même autour de Siegfried pour l'abuser et le retenir. En des pages exquises d'hypocrite tendresse, le père nourricier rappelle à l'adolescent, qui s'inquiète et qui doute, les soins prodigués à l'enfant. Avec une douceur si bien feinte, qu'elle finit par nous émouvoir, le thème de l'enclume et du marteau, le thème ouvrier, se change en thème berceur. Symbole tout à l'heure de pénible besogne, il le devient d'empressements affectueux, de reproches câlins et d'amicale gronderie. En Siegfried cependant, et autour de Siegfried, tout proteste et s'indigne contre la filiation vile à laquelle il se refuse à croire. Des lueurs traversent, éclairent tout ce qu'il chante, tout ce que l'orchestre chante avec lui,

pour lui et de lui. Chaque insinuation de Mime provoque un démenti plus fort. Le dialogue s'élève et s'échauffe. Aux épisodes rêveurs, qui font comme des parenthèses ou des relâches dans l'action, d'autres succèdent, qui la précipitent. Déjà Mime a dû confesser une partie de la vérité. Siegfried sait à présent quelque chose de sa naissance, et qu'il eut un père, une mère dignes de lui. Sa mère est morte, et l'enfant lui donne quelques soupirs. Mais l'orgueil, la joie d'être un héros, le console promptement d'être un héros orphelin. « Sa jeunesse lui fait du bruit ; » sa nature, son essence, lui devient de plus en plus présente et sensible, et, pour se comprendre et se posséder en quelque sorte tout entier, il fuit l'odieux compagnon dont la seule vue lui répugne, et s'élance dans la forêt.

Ce merveilleux premier acte est divisé par la conférence de Wotan avec Mime en deux épisodes. L'un, nous venons de le voir, a pour sujet la conquête d'une héroïque activité ; l'autre, peut-être encore plus admirable, en représente l'exercice et la jouissance. La scène de la refonte du glaive est parmi les chefs-d'œuvre du premier rang. Toutes les forces de cette musique, et de la musique en général, concourent ici. La symphonie, d'abord, est prodigieuse de mouvement, de ferveur et de vie. A tout moment elle s'échappe et ruisselle en scherzos pareils à des torrents de joie. Et les splendeurs lyriques ne sont pas moins éblouissantes. Le chant de la forge m'en paraît être le centre ou le foyer. Admirable est ici la mélodie : admirable de puissance et de pureté ; admirable de rythme, car le rythme est peut-être, dans

tout cet acte, l'élément ou le facteur essentiel de la beauté; admirable de tonalité : la tonique et la dominante servant comme de pivot ou de charnière à la sublime chanson. Elle se divise en strophes, et cela seul flatte et ravive l'esprit classique qui ne veut pas mourir en nous. Quand Wagner brise les vieilles lois qui nous tiennent encore au cœur, nous admirons, malgré tout, le génie qui crée un idéal nouveau. Nous l'admirons peut-être davantage quand, au lieu de contredire à l'ancien idéal, il le confirme, l'accroît et le renouvelle. Sans doute, en de pareils moments, l'apport de Wagner est colossal. Il pousse, il lance une seconde strophe au-dessus de la première et la couronne de triolets de feu. Jamais surtout nul orchestre avant celui-là n'a redoublé, centuplé par un semblable effort l'énergie et la beauté de la voix. Mais cette beauté n'en est point écrasée. Classique encore une fois est l'eurythmie de ces couplets gigantesques. Une telle musique va si loin, si haut, qu'il semble qu'elle n'ait pas de bornes; on ne saurait du moins prétendre qu'elle n'a pas de base, tant elle est appuyée et d'aplomb. Chef-d'œuvre jusqu'alors inouï, le chant de la forge n'est pas la ruine des chefs-d'œuvre déjà entendus : il en est bien plutôt la consommation et l'apothéose.

On ne sait plus que dire, et pourtant de la fin de cet acte il y aurait à dire encore. Au premier chant de la forge, un autre succède; l'idée, le mouvement, le rythme, les timbres, s'y renouvellent, et le sentiment, la passion, la vie, s'y accroissent. Vous n'ignorez pas à quel paroxysme arrivent certaines péroraisons de Wagner.

Celle-ci compte parmi les plus entraînantes. Toutes les puissances qui s'étaient jusqu'ici déployées, se rassemblent et font masse; toute la matière en fusion jaillit d'une seule coulée. La musique entière, symphonie et chant, s'aiguise et brûle comme la pointe ardente de l'épée elle-même. L'orchestre, la voix, lancent des éclairs et comme des fusées; l'une d'elles surtout — l'un de ces *gruppetti* chers à Wagner, imprévu, mais adorable de grâce et de jeunesse — est jetée par Siegfried brandissant le glaive avec une élégance héroïque. Gœthe a parlé quelque part de la « tempête de l'action ». On pourrait définir la fin du premier acte de *Siegfried :* une tempête de joie.

Au second acte, quelle joie encore! apaisée et sereine, songeuse, et çà et là tempérée de mélancolie, comme était, dit-on, celle d'Apollon après la victoire; mais cependant, mais toujours, quelle joie! Le monologue de Siegfried à l'ombre du tilleul et son dialogue avec l'oiseau, cette scène, ou plutôt cette suite de scènes, ont dans l'opéra la même valeur que l'*andante* entre le premier *allegro* et le finale d'une sonate ou d'une symphonie. C'est la part faite, après l'action, à la méditation et à la rêverie. Jeune comme Siegfried, élevé comme lui dans l'ombre des cavernes, le Centaure de Maurice de Guérin se demandait : « Quels sont donc ces dehors mystérieux où ma mère s'emporte? » La musique ici les révèle à Siegfried étendu sur le gazon. Wagner anime non seulement les êtres, mais les choses, fût-ce les plus humbles et les plus viles. Il y a quelques instants, la forge entière vivait. Le marteau, l'enclume et

le soufflet, le feu, le fer et l'eau, les outils et la matière même du travail prenaient entre les mains du gnome une vie imparfaite et misérable, une vie surabondante et radieuse entre les mains du héros. Et maintenant la terre contre laquelle il est couché, le vent qui sèche sur son front la sueur du combat, l'arbre et l'oiseau qui chantent ensemble au-dessus de sa tête, le printemps et le matin, lui parlent. Ici le souvenir de Beethoven est inévitable. Je devrais dire les souvenirs, car les « Murmures de la forêt » me rappellent toujours, autant que l'*andante* de la *Symphonie pastorale*, d'autres pages moins populaires, exquises aussi, et dont l'intention d'ailleurs n'est aucunement descriptive : le premier morceau, brillant de trilles, de certaine sonate en *sol* majeur pour piano et violon. Mais c'est avec la *Scène au bord du ruisseau* qu'on ne manque jamais de comparer le *Waldweben*. Et la comparaison n'est pas absolument stérile. Elle permet de saisir quelques menues différences d'expression ou d'imitation entre la musique plus vibrante, et comme un peu plus sèche, de Wagner, et celle, plus fluide, de Beethoven, entre le bruissement de l'air et le courant de l'eau. Ce n'est pas tout. Dans l'ordre intérieur, ou du sentiment, nous ne recevons pas la même impression de la musique de Wagner et de celle de Beethoven. Le héros, ou plus simplement le témoin de la *Scène au bord du ruisseau* reste anonyme et tout idéal. Parce qu'il peut être chacun de nous, il n'est personne de nous. Dans le *Waldweben*, au contraire, l'effet s'accroît de la présence et de la personnalité de Siegfried, de l'*homo additus naturæ*. Nos yeux

le voient et nos oreilles l'entendent. Notre intérêt dès lors s'attache à lui, notre sympathie se cristallise autour de lui. Moins générale peut-être, elle en devient plus précise et comme plus concrète, et cela fait la grande différence entre les deux modes principaux de l'art musical, entre la musique pure et la musique en quelque sorte appliquée.

Sous le tilleul où l'oiseau chante, Siegfried vraiment n'est pas seul à se reposer. Pour l'auditeur également, c'est un repos délicieux que ces pages paisibles, où l'orchestre s'atténue et quelquefois se tait, comme pour écouter lui-même la voix, par elle seule éloquente, et qui sait être belle de son unique beauté. Alors la symphonie, qui règne encore, ne règne plus sans partage. Il arrive qu'elle s'efface devant le récitatif ou la mélodie, qu'elle alterne avec le chant, que tantôt elle le prépare ou le provoque et tantôt elle lui réponde. Un mot, une intonation de Siegfried, suffit à nous émouvoir; le moindre détail est précieux, et le génie de Wagner, étonnant ailleurs par la complication et par la masse, étonne ici par la délicatesse et la simplicité. Quelle fin encore que cette fin du second acte! Nous avons trouvé dans la péroraison du premier l'expression débordante et surhumaine de la joie; en voici l'expression légère et vraiment ailée. « S'attacher au sentiment plus qu'à la peinture, » disait Beethoven, peignant un paysage aussi. Wagner a suivi le conseil, et, si le chant de l'oiseau nous ravit, quand il monte, monte sans cesse, toujours plus clair et plus heureux toujours, c'est parce que la jeunesse, la vie des choses, l'âme enfin de la nature a

passé dans l'âme de l'homme par la voix du petit être aérien et joyeux.

Le troisième acte — ou du moins la dernière partie du troisième acte (le réveil de Brunnhilde et le duo d'amour) — déborde encore d'une éclatante, héroïque gaieté. « Rayonnant s'ouvre pour moi le chemin! Oh! me baigner dans la fournaise, y trouver enfin la fiancée! Hoho! Hahei! Gai! Gai! A présent je me choisis un aimable compagnon[1]! » Telles sont les paroles et les cris de Siegfried s'élançant dans le brasier. Pendant la « Traversée du feu », sa fanfare intrépide rit et saute de joie au milieu des thèmes de la flamme. Elle compte, cette « traversée », parmi les plus admirables mêlées wagnériennes : admirable par ce qu'elle est, admirable par ce qu'elle représente. De telles pages sont le sommet où des siècles de polyphonie semblent être venus aboutir. Un des principes essentiels de notre art, celui de la combinaison, y est porté à son comble; une des grandes forces qui constituent la musique s'y exerce, une des grandes lois qui la gouvernent s'y accomplit.

Peu à peu la prodigieuse mêlée se démêle; par une dégradation ravissante, la symphonie colossale se réduit à n'être plus qu'une seule voix, une ligne, un fil sonore, délicieux d'élégance, de souplesse et de pureté. Pure également et solitaire, chacune des phrases de Siegfried avant le réveil de Brunnhilde se détache en quelque sorte sur un fond de silence. Loin de couvrir la voix, c'est à peine si l'orchestre la voile, et cela

1. Cité par A. Ernst dans son bel ouvrage : *l'Art de Richard Wagner* (*l'Œuvre poétique*), 1 vol., 1893; Plon, Nourrit et Cie.

donne au récitatif la beauté mystérieuse d'une forme nue et chaste à la fois. Brunnhilde enfin s'éveille, et c'est encore un des plus divins moments que le génie de Wagner ait jamais arrêtés.

La joie, pendant cette halte sublime, s'est amassée dans le cœur de la vierge et dans celui du héros. Elle va s'en échapper maintenant et former de l'un à l'autre un courant que Brunnhilde, effarouchée et rebelle, pourra bien détourner un instant, mais auquel elle finira par se livrer tout entière. De quels noms d'abord, de quels noms aussi admirables, aussi radieux que les notes, ne salue-t-elle pas « le héros qui rit, *Lachender Held* », « le plaisir du monde, *Lust der Welt* », « *Erwecker des Lebens,* l'éveilleur de la vie » ! La sonorité, non seulement de la musique, mais des paroles mêmes, défie ici toute traduction. « *Erwecker, erweckt, erwacht,* » rien que ces mots allemands ont quelque chose de hardi, quelque chose qui monte, qui pointe, et que les mots de notre langue : « éveiller, réveiller », jamais n'exprimeront.

Il y a, cela va sans dire, des longueurs, et terribles, dans ce duo. On les oublie quand se déroule en nappe sereine la *Siegfried-Idyll,* la cantilène de la vierge guerrière pleurant elle aussi, sur les montagnes, la virginité que l'amour, sinon la mort, va lui ravir. Mais, à la fin, l'amour est le plus fort. La vierge au regard un instant mouillé de larmes redevient tout à coup l'une de ces « vierges au beau rire » dont un de nos poètes a parlé. « O Siegfried ! J'étais à toi éternellement! O Siegfried! Je serai éternellement à toi!... Ne sens-tu pas

comme mon regard te consume, comme mon bras t'enlace, comme mon sang se précipite à ta rencontre! N'as-tu point peur, Siegfried, de la vierge farouche?... O héros enfant, adolescent sublime!... En riant il faut que je te donne mon amour; en riant je renonce à ma clairvoyance! Allons à notre perte en riant[1]! » Partout en effet, à l'orchestre, dans le chant, éclate le rire. Les thèmes de la Walkyrie, non plus ses thèmes de compassion, de mélancolie et d'humilité filiale, mais ses thèmes guerriers, équestres même, l'environnent et l'enivrent de leur sauvage allégresse. Le duo s'achève dans une coda vertigineuse, dans une sorte de « *Felicità!* » mais allemande, mais wagnérienne, mais colossale, où triomphe le principe de fureur et de folie, le principe dionysiaque, dont le génie grec avait peur et que, dans le siècle qui vient de finir, le génie de Wagner a tant de fois déchaîné.

Telle est cette œuvre, où nous avons tâché de montrer que la matière ne manque ni à l'admiration ni à la patience. Plus longue et plus fatigante que le *Rheingold,* moins dramatique que la *Walkyrie* et même que la *Götterdämmerung,* elle n'a pas la terrible et sublime unité de *Tristan.* Elle n'en possède pas davantage la douloureuse, l'atroce humanité. *Siegfried* fait moins de mal que *Tristan,* et peut-être moins de bien aussi. Mais avec *Tristan*, avec les trois autres parties de la *Tétralogie,* avec presque toutes les œuvres du maître de Bayreuth, *Siegfried* a ceci de commun, qu'il oblige notre

1. Traduit et cité par Alfred Ernst (*l'Art de Richard Wagner*).

esprit et notre sentiment à se reprendre, voire à se contredire. Et de nous diviser contre nous-même et de nous déchirer ainsi, il semble depuis longtemps — il semble du moins à nous — que c'est le caractère particulier et l'effet spécifique du génie wagnérien.

III. — LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

Des quatre parties de la Tétralogie, la dernière est le plus un drame. C'est du *Crépuscule des Dieux* que les auteurs de *Sigurd,* voulant mettre Wagner à notre portée, nous donnèrent jadis une adaptation, comme disent les personnes bienveillantes, ou, selon l'expression des autres, une caricature. On appela même alors M. Reyer le Wagner des pauvres : des pauvres d'esprit que nous étions il y a quelque vingt ans. On sait que, depuis, rien n'a été épargné pour nous enrichir.

Donc le *Crépuscule des Dieux* est un drame véritable, avec des péripéties et surtout une fin. Au goût d'un public français, les précédentes soirées de la Tétralogie ne finissent pas, ou finissent moins. Passe encore pour l'*Or du Rhin,* qui n'est qu'un prologue, c'est-à-dire un commencement. Mais la *Walkyrie* ne s'achève qu'à moitié. Une femme qui s'endort, fût-ce dans les flammes, cela ne saurait constituer ce que Musset appelait « un dénouement bien cuit ». Ce n'en est même pas un que le réveil de cette même femme, au dernier tableau de *Siegfried.* Il nous reste encore à savoir trop de choses. Le *Crépuscule des Dieux* va nous les apprendre.

Après la scène prophétique et fastidieuse des Nornes,

qui sont les Parques scandinaves, nous voyons Siegfried quitter Brunnhilde et descendre parmi les hommes, à la recherche d'aventures héroïques. En suivant le Rhin, il arrive devant le palais des Gibichungen, habité par Gunther et Hagen, fils du « Nibelung » Albérich, le premier ravisseur de l'anneau, et par Gutrune, leur sœur. Hagen, que tourmente depuis longtemps le désir de l'or, fait verser par Gutrune à Siegfried un philtre d'oubli. Perdant aussitôt le souvenir de Brunnhilde, le héros ne voit plus, n'aime plus que Gutrune. Afin de la mériter, il accepte d'aller chercher Brunnhilde pour Gunther et sous l'apparence — empruntée par magie — de Gunther lui-même. La malheureuse résiste et se débat en vain; inconscient de sa propre trahison, Siegfried lui fait violence, lui ravit l'anneau, et, revenant avec elle, il la livre aux mains de Gunther.

L'hymen de Siegfried et de Gutrune va s'accomplir, quand Brunnhilde, apercevant le héros et l'anneau qui brille à son doigt, s'étonne, s'épouvante et s'indigne. Elle dénonce, sans pouvoir le dénouer, l'imbroglio tragique et, folle de désespoir, jure avec Hagen et Gunther la mort de son infidèle époux.

Voilà les péripéties. Et voici le dénouement. Siegfried, un jour, à la chasse, a perdu ses compagnons. Errant le long du fleuve, il voit, il entend les filles du Rhin lui redemander l'anneau fatal. Insouciant du péril, il refuse de le leur rendre. Bientôt Hagen, Gunther et les autres le rejoignent et, pour charmer quelques instants de halte, ils le prient de leur conter sa vie.

Hagen lui verse un nouveau breuvage, qui lui rend le souvenir. Siegfried, alors, chante la vierge endormie sur la cime ardente, éveillée par son baiser et devenue sa femme, quand tout à coup Hagen lui plonge son épieu entre les deux épaules. Il meurt, en murmurant une dernière fois le nom de Brunnhilde. Sur son corps, Gutrune tombe à son tour, puis Gunther, frappé par Hagen, auquel il disputait l'anneau. Enfin, parmi les flammes qui dévorent la dépouille du héros pardonné, Brunnhilde elle-même s'élance et rejette dans les flots du Rhin l'anneau dont la possession a causé la ruine du monde. Les personnages humains de la tragédie jonchent la terre de leurs cadavres et, dans le ciel même, le Walhalla s'embrase, éclairant le crépuscule des Dieux.

Nous n'avons fait, bien entendu, que rappeler en quelques lignes le dehors ou la lettre du drame wagnérien. L'esprit en remplirait d'innombrables volumes; ou plutôt, comme vous le savez, il les a déjà remplis[1].

La musique du *Crépuscule des Dieux* a ce caractère particulier, que les plus belles choses n'y sont pas nouvelles et que les choses nouvelles n'y ont pas le plus de beauté. Les personnages inconnus jusqu'ici : Hagen, Gunther et Gutrune, sont parmi les moins intéressants de la Tétralogie. Ils n'apportent rien ou presque rien avec eux. L'action même, plus dramatique en cette dernière soirée, a médiocrement inspiré le génie, plutôt

1. Voyez particulièrement, pour l'analyse littéraire et philosophique de l'*Anneau du Nibelung*, le remarquable ouvrage de M. Henri Lichtenberger : *Richard Wagner poète et penseur;* chez Alcan.

épique et lyrique, de Wagner. Telle scène qui devrait dominer l'œuvre, en marquer le sommet, y creuse au contraire un vide, un véritable trou. Pour le conflit atroce entre Brunnhilde et Siegfried ayant pris la forme de Gunther; surtout pour la confrontation, devant le peuple, du héros interdit et de la Walkyrie indignée, Meyerbeer — oui, le Meyerbeer du quatrième acte du *Prophète* — eût trouvé d'autres accents, d'autres mouvements, d'autres imprécations. Il aurait créé là plus de vie et plus d'humanité. Faut-il le dire ? Oui, je crois qu'il le faut, ne fût-ce que pour soulager tant de personnes qui le pensent : les deux premiers actes du *Crépuscule des Dieux* — qui durent plus de trois heures — sont un océan de ténèbres et d'ennui, d'où n'émergent, comme des îlots de joie et de lumière, que les pages composées d'éléments déjà connus. Tels sont d'abord certains fragments de la scène interminable entre Brunnhilde et Waltraute, sa sœur, qui vient lui raconter la détresse et la mélancolie des Dieux, avant-courrière de leur chute. Superbes sont aussi les épisodes symphoniques accompagnant les deux voyages — aller et retour — de Siegfried, entre la montagne et le palais. Le troisième acte enfin n'est tout entier splendide que parce que tout entier — sauf le trio des filles du Rhin, et encore ! — il n'est qu'un sommaire, une table des matières colossale, un dernier regard jeté sur ce vaste univers poétique et sonore dont la création a duré quatre jours. Ainsi la grandeur et la sublimité même de l'œuvre consistent beaucoup moins dans l'invention que dans la reprise, le rappel et le résumé.

Nouveau par la mélodie, par le chromatisme délicieux et la douceur plaintive, le trio des filles du Rhin ressemble pourtant, par le rythme, par le ruissellement des notes et par certaines courbes des voix, au trio que chantaient, au début du *Rheingold*, les fraternelles nageuses. Exquises l'une et l'autre, la dernière avec plus de mélancolie seulement, les deux scènes se répondent. Ainsi de gracieuses formes de femmes encadrent de leurs souples ébats le vaste poème; elles lui font comme une ceinture de leurs bras humides et blancs. D'un bout à l'autre de la Tétralogie, Wagner se montre grand paysagiste. Autant que des âmes, il est le musicien des choses ou des éléments : de l'eau, nous le voyons ou l'entendons ici; du feu, rappelez-vous la fin de la *Walkyrie;* de l'air, souvenez-vous de *Siegfried* et des *Murmures de la forêt*. Et dans l'air et dans les flots, il imite étonnamment par les sons les mouvements et je dirais, si je l'osais, les exercices du corps. N'est-ce pas un des chefs-d'œuvre de la musique équestre, avec le *roi des Aulnes* et la *Course à l'abîme,* que la *Chevauchée des Walkyries, Walkürenritt,* comme dit l'allemand, par une onomatopée plus expressive, plus conforme du moins ou plus ressemblante au rythme bref et pointé de ce galop fameux. Dans l'ordre de la natation féminine, le trio des filles du Rhin, au dernier acte du *Crépuscule des Dieux*, n'est pas une moindre merveille. On ne sait qu'y admirer davantage : ou la vérité du sentiment, d'une tendresse qui prévoit le malheur du héros et le plaint, ou la vérité pittoresque et plastique, la grâce des attitudes, la vivacité des

gestes, et jusqu'à ces voltes soudaines, ces battements qui fouettent l'orchestre comme l'onde et l'éparpillent en gouttes sonores.

Si ce délicieux paysage est, à certains égards, une réminiscence, le récit de Siegfried n'est, tout entier, qu'un mémorial ou une répétition. Au cours du dernier acte du *Crépuscule des Dieux,* le destin du héros nous est deux fois raconté : par lui-même d'abord, qui va mourir; puis, quand il est mort, par l'orchestre, qui le pleure et le glorifie. De ces deux narrations, autant la seconde est grandiose et funèbre, autant la première a de jeunesse et de vie. Les thèmes de la forge, des murmures de la forêt et de l'oiseau prophète, ceux du réveil de Brunnhilde et de la scène d'amour, toutes les vertus et toutes les beautés sonores de *Siegfried,* renaissent ici tour à tour. Redite sans doute, mais redite merveilleuse, allégée, où seuls les éléments essentiels reparaissent, où de la gerbe d'hier ne survivent que les fleurs élues. Les plus délicates même ont gardé leur couleur et leur parfum; ici, les moindres détails sont précieux. Il ne faut que deux accords, cachés et comme perdus dans la trame de la symphonie, pour évoquer l'apostrophe déjà lointaine du forgeron héroïque à Nothung, au glaive qui tout à l'heure ne saura pas le sauver. Avant de commencer l'histoire de sa vie, Siegfried entend encore s'échapper de l'orchestre, seul et dans le silence, le chant de cristal de l'oiseau. Et ce n'est presque rien, ce peu de notes frêles; mais c'est quelque chose d'étrange et qui attendrit, quelque chose comme le dernier sourire de l'adolescent confiant et

pur, parmi ces hommes farouches, dont l'un médite sa mort.

Si l'art de Wagner est l'art de l'*in fieri*, de l'éternel devenir, un revenir éternel en paraît également le principe, la condition et la loi. Le cortège funèbre de Siegfried et le monologue final de Brunnhilde offrent deux nouveaux exemples de ces prodigieux retours. Jamais l'accord ne fut plus étroit, la convenance aussi parfaite entre le sujet, ou la situation, et le génie du musicien, ou plutôt l'un des traits de ce génie : je veux dire le don symphonique, la puissance — portée aussi haut qu'elle atteignit jamais — de rassembler des idées ou des formes éparses, et de les combiner, de les refondre ensemble d'un seul jet, en un seul morceau.

Je ne sais pas de marche funèbre supérieure et surtout analogue à celle du *Crépuscule des Dieux*. Elle a ceci d'incomparable, qu'elle n'est pas seulement une marche, mais une oraison funèbre. Il faudrait la jouer à rideau ouvert; on voudrait en même temps voir ce cortège et l'entendre, et que la vie de ce mort lui fît deux fois escorte. Elle revit tout entière, évoquée par la vertu, par la magie du *leitmotiv*, qui triomphe en de semblables scènes. Le *leitmotiv* pouvait seul accomplir un tel miracle, ranimer tous les thèmes et comme tous les traits de Siegfried, les mélodies, les accords, les timbres même qui furent les signes sonores de sa destinée et de son être. Élargis, ennoblis et transfigurés par la mort, ils reviennent en foule. Mais ils reviennent en ordre aussi. Entre tant d'éléments qui se rejoignent

et se soudent ensemble, l'esprit et l'oreille ne distinguent ni les soudures ni les joints. La beauté se distribue partout et ne se divise nulle part. Elle ne porte pas sa restriction dans son partage, et la symphonie de deuil et de triomphe est admirable par l'unité, comme elle l'est par la composition, le rapport et la correspondance.

La magnificence du monologue ou du *vocero* final de Brunnhilde est de même nature. Par le pouvoir encore du *leitmotiv* et du *leitmotiv* seul, un tel sommaire était possible. De toutes les héroïnes d'opéra, parmi tant de mortes en musique, aucune jamais ne mourut ainsi. « Seigneur, dit à Perdican le chœur des vieillards, il est plus doux de retrouver ce qu'on aime que d'embrasser un nouveau-né. » Peu de musiciens nous font ressentir aussi profondément que Wagner cette douceur qui peut être poignante. Brunnhilde, ici, retrouve et rappelle non seulement tous ses amours, mais toutes ses douleurs. La vie, sa vie de déesse et de femme, au moment de la quitter, reflue tout entière à son cœur; elle le remplit, et par torrents elle en déborde. Et cette vie ayant été plus riche, mêlée à de plus nombreux et plus grandioses destins que celle même d'une Élisabeth ou d'une Iseult, l'hymne funèbre de Brunn hilde enveloppe, embrasse aussi de plus vastes souvenirs. Inégaux en dignité, en pureté, le trépas d'Iseult et celui d'Élisabeth ont ceci de commun, qu'ils consacrent et consomment une passion unique, toute-puissante, qui fit la matière ou l'essence d'un seul drame. Mais ici, lorsque le dernier de quatre drames va finir,

que d'éléments, que de forces, et lesquelles! entrent en conflit, ou plutôt en conciliation, en harmonie suprême! Thèmes des êtres et des choses, thèmes de l'humanité, de la nature et des dieux, du fond de l'horizon ils accourent innombrables. Il semble que le passé, tout le passé, vienne fondre sur cette âme de femme. Que dis-je? il se fond en elle; de taille à le contenir, elle a la force de le maîtriser, et ce n'est pas seulement d'un drame, c'est d'un monde, que Brunnhilde mourante est le centre ou le sommet.

Jusque dans l'épilogue instrumental du *Crépuscule des Dieux,* le principe du *leitmotiv,* ou, en d'autres termes plus larges, la puissance de la symphonie appliquée au drame agit et triomphe encore. Au thème heureux des filles du Rhin, chantant l'anneau reconquis par ses innocentes et légitimes gardiennes, se mêle le thème frémissant de l'amour, de cet amour dont Brunnhilde fut le modèle et la victime et qui va régner désormais sur le monde. Ainsi deux mélodies fondamentales, correspondant à deux idées primordiales aussi, résument et bouclent en quelque sorte l'œuvre poétique et musicale achevée. Les temps sont accomplis, et deux formes sonores nous le font comprendre avec la clarté, la précision d'un véritable langage. Mais ces formes ne sont pas seulement significatives : elles sont belles; belles, chacune isolément, en tant que mélodies, belles aussi par l'harmonie qui naît de leur mélange ou de leur combinaison. En même temps donc, et non moins que la musique parle à notre esprit, elle chante pour notre âme, et, par les deux *leitmotive* opérant ensemble,

la joie de comprendre et la joie de sentir nous sont également dispensées.

De telles joies n'ont pas de prix sans doute; mais tout de même il faut les acheter chèrement et longtemps les attendre. Parmi les premiers auditeurs de l'*Anneau du Nibelung*, en 1876, plusieurs, et non des moindres, furent déjà de cet avis. Dans un livre d'enthousiasme, de révolte aussi, d'ironie même, où presque rien de tout cela, vingt-cinq ans ayant passé, ne serait à reprendre, M. Paul Lindau écrivait du *Crépuscule des Dieux* : « Les deux premiers actes sont, malgré des parties étonnamment saisissantes, d'une longueur insupportable... Ce que Wagner, ici, nous demande, dépasse tout. C'est un vrai miracle que les magnifiques beautés du dernier acte réussissent à arracher de sa léthargie l'auditeur arrivé au comble de l'épuisement[1]. »

Le miracle s'est opéré souvent depuis, mais sans effacer le souvenir ni la fatigue de l'épreuve qui l'avait précédé. Songez que le premier acte du *Crépuscule des Dieux* (y compris le prologue) dure deux heures sans interruption. « Je vous recommande l'ennui du second acte, » disait un soir, en quittant la place, un de nos maîtres qui le connaît, ce second acte, et qui s'y connaît. Aussi bien, dans le petit Bayreuth qu'on voudrait, en de pareils moments, faire de notre grand Paris, il semble que la tyrannie du « monde » et de la mode ait rencontré cette fois quelque résistance. Des signes de

1. Voyez, dans le livre fort curieux de M. Paul Lindau : *Richard Wagner*, les chapitres intitulés : *l'Anneau du Nibelung* (lettres de Bayreuth et de Berlin).

lassitude et de découragement ont paru sur le visage et dans les discours de plusieurs, « qu'on voyait autrefois pleins d'une ardeur si noble », et qu'on voit, « l'œil morne maintenant et la tête baissée ». On surprenait pendant les entr'actes, dans les couloirs, des regrets, presque des excuses, exprimés par tel musicien qui jadis admirait Wagner « comme une brute », à tel autre qui jadis avait gardé plus de retenue. C'est assez la coutume de dire à ceux qui commencent par se défier et se défendre : « Vous y viendrez ! » Et sans doute on vient à de certaines beautés; il en est aussi d'où l'on revient. On peut se demander lequel, de l'aller ou du retour, est le bon mouvement. Pour que l'un et l'autre se succèdent, on sait du moins, depuis La Bruyère, qu' « il ne faut pas compter vingt années accomplies ».

A la fin de ses *Lettres de Bayreuth*, M. Paul Lindau concluait en ces termes : « Je ne puis m'empêcher de penser que l'avenir, auquel on en appelle toujours, sera pour Wagner un juge sage et juste. Il ne lui refusera pas la place que Wagner mérite. Il l'élèvera à ces hauteurs où siègent les plus grands artistes de notre pays; mais il le priera de vouloir bien se défaire de son bagage d'entêtement prétentieux, de lubies obstinées et de son ennuyeux et bavard esprit autoritaire. Et alors, — *dies iræ, dies illa!* — alors viendra un joyeux arrangeur qui tranquillement prendra les quatre grosses partitions, y choisira ce qui a fait de l'effet, jettera impitoyablement ce qui a ennuyé la majorité inintelligente de notre génération, fondra brièvement ensemble les morceaux d'élite en leur conservant le plus possible leur forme

originale, et en fera une œuvre d'art qui ressemblera, presque à s'y méprendre, à l'opéra tel que nous l'avons! »

Personne, assurément, n'osera jamais rien attenter de semblable sur le génie du maître. Mais le temps, maître des maîtres, aura moins de respect. Les siècles accompliront la besogne impie et fatale, et la Tétralogie, mutilée heureusement, avec des parties à terre, d'autres debout, et pour jamais, prendra l'aspect et la beauté d'une colossale ruine.

Juin 1902.

IV. — TRISTAN ET ISEULT

La puissance, l'unité et la longueur, toutes les trois portées au comble, apparaissent de plus en plus comme les caractères principaux de l'exorbitant chef-d'œuvre qu'est *Tristan*. Et de ces trois éléments il n'est pas impossible que le dernier rebute longtemps encore la majorité d'un public français, et qu'il empêche l'ouvrage de prendre dans le répertoire de l'Opéra la place que *Tannhäuser*, *Lohengrin* et la *Walkyrie* elle-même ont fini par y conquérir.

Une scène dont la réputation, au point de vue de la durée, n'est plus à faire, c'est (à la fin du second acte) celle où le vieux roi Marke découvre et déplore la trahison d'Iseult, sa fiancée, et de son neveu Tristan. La découverte est brusque; la « déploration » prend un temps considérable. Des choses nobles autant que froides y sont dites et redites à satiété. L'invraisemblance,

la fausseté même de la situation dramatique, n'a d'égale ici que la prolixité de la musique et sa monotonie. Nous disons : de la musique tout entière. Un fastidieux récitatif est tantôt accompagné, tantôt interrompu par un orchestre invariable ; les plaintes étouffées de la clarinette basse et des violoncelles répondent aux mornes doléances de la voix ; jamais enfin, dans l'œuvre entier de Wagner, plus d'uniformité n'engendra plus d'ennui.

D'autres moments encore passent lentement. Nous ne parlons pas du dernier acte, où rien n'est de trop, tout y étant admirable. Et dans le premier, si développée que soit l'exposition du drame, faite par Iseult à sa fidèle Brangaene, elle abonde en mouvements, en éclats de la voix et de l'orchestre, en accents, en touches expressives d'une force ou d'une finesse telle que l'intérêt s'en trouve sans cesse non seulement accru, mais renouvelé. Peu de scènes, en outre, font aussi bien comprendre que, pour de semblables récits, la forme créée par Wagner était la forme nécessaire, unique, et qui manquait avant lui. Tant de choses, qui doivent être dites ici, ne le pouvaient être dans le style régulier de l' « air », de la mélodie à périodes symétriques. Le grand parti pris, la simplicité noble, un peu nue, de l'ancien récitatif, n'auraient pas suffi non plus à rendre, en leur complexité fuyante, les débats et les combats auxquels une âme comme celle d'Iseult est en proie.

C'est ailleurs, en plus d'un endroit, que le temps véritablement nous « dure ». C'est quelquefois pendant le duo du premier acte, avant la libation fatale ; c'est encore et surtout pendant le duo du second acte : avant

comme après le sublime nocturne que trop de discours précèdent et que suit une dissertation métaphysico-grammaticale sur les deux noms de Tristan et d'Iseult et sur « la conjonction copulative *et* » (comme dit Figaro) qui les unit, à moins qu'elle ne les sépare. Au temps de sa ferveur wagnérienne, et parlant de Wagner, Nietzsche a fait cette observation, qui est juste : « La passion chantée a généralement besoin d'un peu plus de temps pour s'exprimer, que la passion parlée. La musique produit pour ainsi dire une extension du sentiment. » Sentiment et musique, Wagner souvent a trop étendu l'un et l'autre, ou l'un par l'autre, et ce droit d'arrêter l'instant qu'enviait Gœthe, il faut avouer que le musicien de la *Tétralogie* et de *Tristan* en a cruellement abusé.

Mais dans *Tristan,* plus encore que dans l'*Anneau du Nibelung,* la puissance et l'unité triomphent de la longueur et la font pardonner. L'unité d'abord s'y reconnaît à plus d'un signe; elle a plusieurs façons de s'y manifester. La première est récente et tire un intérêt spécial de sa nouveauté même. On vient à peine d'apprendre que *Tristan*, plus que tous les autres ouvrages de Wagner, — hormis peut-être les *Maîtres chanteurs,* qui rendraient d'ailleurs un autre témoignage, — que *Tristan* ne fait qu'un avec Wagner. *Tristan* n'est pas né seulement de l'art de Wagner, mais de son amour, et dans la création du chef-d'œuvre, la flamme du génie eut pour aliment la réalité de la passion et de la douleur. Comme le sentiment, l'héroïne aujourd'hui nous est connue. On admire, on plaint aussi la très noble

créature à qui Wagner a parlé, disait-il, « par l'art profond du silence sonore » dans le chef-d'œuvre tout plein d'elle et dont elle fut plus digne que Wagner lui-même, au moins par la fidélité. C'est pourquoi l'émotion purement idéale que nous donnait *Tristan* s'accroît et s'échauffe désormais d'une émotion vécue autrefois et pour nous encore presque vivante.

Il n'est pas indifférent de pouvoir ainsi rapporter un art à une âme, quand l'un et l'autre ont passé la commune mesure. Alors de profondes conformités se découvrent. Le grand Bach eut vingt-deux enfants, de deux femmes. Et par l'abondance et par la moralité, j'allais dire par la vertu, son œuvre ne répond pas mal à ses fécondes et légitimes amours. Il me plaît de savoir, en écoutant certaine sonate de Mozart, que les vingt ans du *maestrino* l'ont composée pour les quinze ans à peine de la petite Rose Cannabich, la fille du maître de chapelle de Mannheim, que l'*andante* était « tout à fait d'après le caractère de Mlle Rose », et que les deux enfants pleurèrent en se quittant, parce qu'ils s'aimaient.

Un autre poème sonore, *Fidelio,* ne fut-il pas aussi « d'après le caractère » d'une autre femme, de cette Thérèse de Brunswick à qui la postérité laissera le nom, fier et pur comme elle, que Beethoven lui donna : « l'immortelle bien-aimée » ? Rappelons comment un jour il lui parlait : « J'écris à présent un opéra. La principale figure est en moi, devant moi, partout où je vais, partout où je reste. Jamais je n'ai été à une telle hauteur. Tout est lumière, pureté, clarté. Jusqu'à présent

je ressemblais à cet enfant des contes de fées qui ramasse les cailloux et ne voit pas la fleur splendide épanouie sur son chemin. » Longtemps, bien longtemps après, vieillie et solitaire, celle qui pour Beethoven avait été Léonore, ouvrit sous les yeux d'une amie un coffret, en disant : « Je vais te montrer les trésors de celle qui fut la très haute dame Thérèse de Brunswick. » La cassette renfermait quelques immortelles, avec ces mots sur un feuillet jauni : « L'immortel à son immortelle. — Luigi. » Et ce fut sur les tristes fleurs, enfermées dans un sachet de soie blanche, qu'en 1861 « l'immortelle bien-aimée » reposa sa tête à jamais.

Le musicien de *Tristan* souhaita pour lui-même, quand viendrait l'heure de la mort, une semblable douceur. Ayant reçu de son amie un coussin brodé par elle, il l'en remerciait ainsi : « Ah ! le beau coussin ! mais trop tendre ! Si lasse et si lourde que soit souvent ma tête, je n'oserai jamais l'y poser, pas même quand je serai malade. Tout au plus à ma mort ! Alors je m'y blottirai doucement comme si c'était mon droit. Vous-même le placerez sous ma tête. Voilà mon testament. »

On sait de quelle manière et pour quelle raison le testament fut révoqué. Mais du moins, ainsi que Beethoven sa Léonore, Wagner a vu, aimé son Iseult vivante, et dans l'histoire de la musique, *Tristan,* comme *Fidelio,* rappellera désormais que l'union, l'unité même, n'est pas impossible entre l'idéal et la réalité.

Si nous considérons maintenant l'œuvre en soi, rien qu'en soi, nous allons la trouver rigoureusement une. Elle a pour matière unique le sentiment ou la passion.

Le monde extérieur, le dehors, n'y est oublié nulle part; mais il y est partout subordonné au dedans. Et cette soumission fait la beauté discrète, belle par la discrétion même, de certains paysages sonores. Au commencement du second acte, la chasse royale et nocturne parcourt les bois. Au lieu du « chœur des chasseurs » qui n'eût pas manqué de la célébrer naguère, de sourdes et lointaines rumeurs la trahissent à peine. Le thème que sonnent les cors, plutôt que d'éclater seul avec un relief trop personnel, avec une carrure trop saillante, se glisse, oblique et furtif, dans le courant de la symphonie, où il s'absorbe et se perd. Comme les bruits de la chasse, le murmure du ruisseau, le frisson du feuillage et jusqu'aux souffles de la nuit, tout est surpris, mais surpris seulement; tout passe en cette scène délicieuse, mais rien n'y fait que passer.

Si courts que soient de tels passages, l'effet en est parfois saisissant. Il suffit de la mélopée d'un enfant perdu parmi les vergues pour découvrir au-dessus et autour du vaisseau qui porte la fille d'Irlande le double infini du ciel et des flots. C'est assez d'un refrain bref et rude, et, derrière les tentures closes du pavillon d'Iseult, nous devinons l'activité des matelots. Tandis qu'entre Iseult et Brangaene d'abord, et puis et surtout entre Iseult et Tristan, de tragiques entretiens se déroulent, une clameur soudaine en vient çà et là rompre le cours. Au moment où le héros va porter à ses lèvres le breuvage qu'il croit de mort, les voix de ses compagnons et celles même de la nature, celle de l'Océan qui fut sien et auquel il ne commandera plus, arrivent à lui comme

un adieu. Le contraste ou plutôt la réaction est admirable, et la vie des choses, par ces brusques irruptions dans la vie des êtres, en fait mesurer mieux l'intensité et la profondeur.

Mais encore une fois la vie spirituelle ou morale domine le drame et l'anime tout entier. On pourrait même, pour cette raison, le qualifier de tragédie, si la fatalité du philtre, qui fait des héros les jouets ou les victimes, et non les maîtres des événements, qui nous les montre beaucoup moins agissants que pour ainsi dire agis, ne découronnait par cela même le genre ou l'idéal tragique de sa plus éminente et peut-être de sa plus essentielle dignité.

Quoi qu'il en soit, tragédie ou drame, l'intériorité constante suffit à sauver *Tristan*, et avec *Tristan* la musique de théâtre, des reproches que ses adversaires, le plus souvent des littérateurs et des poètes, ont coutume de ne lui point épargner. Ils enveloppent volontiers leurs griefs et leurs mépris dans la formule fameuse et très française : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante, » comme si la musique n'était bonne qu'à dissimuler, en la parant d'un charme tout sensible, ou sensuel, la misère, voire le néant des paroles, des pensées et des sentiments. L'œuvre de Wagner fournirait peut-être une occasion de répondre, ou plutôt elle répondrait elle-même. Ce qui est dit dans *Tristan* l'a été bien des fois et mérite — étant l'amour — de l'être sans cesse. Mais je doute si jamais cela a été dit par ceux-là, même les plus grands, qui n'ont fait que le dire, — par le Shakspeare de *Roméo et Juliette* ou par le Racine de

Phèdre, — comme par le Wagner de *Tristan* cela a été chanté.

Cela, et nous ne saurions trop le répéter, cela seul. *Tristan* n'est le poème et le drame sonore que du sentiment (y compris la sensation) et de la passion. Aucun autre ouvrage ne s'éloigne davantage de ce qu'on appela durant des siècles, et particulièrement en France, de Lully jusqu'à Meyerbeer, un opéra. Nul autre, en effet, ne nous refuse et ne s'interdit avec autant de rigueur les ressources ou les secours du dehors, les agréments et les divertissements extra-musicaux du spectacle : pompes, cortèges ou ballets, enfin tout cet appareil ou cet attirail extérieur dont l'excès permit trop souvent aux ennemis du genre de le méconnaître et de le calomnier. « Tôt ou tard on ne jouit que des âmes. » Ce n'est pas toujours deux âmes, souvent esclaves ou victimes plus que maîtresses des corps qu'elles habitent ; mais ce n'est jamais que deux êtres, dont la musique de *Tristan* chante la joie et surtout la douleur. Le dedans, le fond de nous-mêmes, est la conquête et le royaume de cet art. C'est là qu'il pénètre, qu'il se concentre et qu'il s'établit. Et je ne sais pas une œuvre musicale qui rende un témoignage plus éclatant à la puissance véritablement infinie que possèdent les sons, de tout comprendre de l'âme humaine, d'en tout surprendre même et d'en tout exprimer.

De cette unité sentimentale ou passionnelle, la partition porte l'empreinte profonde. Certain commentateur — assurément trop simpliste — prétendit naguère que *Tristan* était en réalité contenu dans un seul thème,

dont l'œuvre ne formerait ainsi que le développement et comme la prodigieuse floraison. Il suffit qu'un seul esprit anime cet énorme tout et l'agite ; que les parties, les parcelles mêmes de l'organisme sonore, se touchent, se tiennent et se commandent entre elles. Ce qui n'est pas vrai de l'œuvre entière l'est de nombreuses pages, et des premières entre autres. Aucune ouverture ou introduction wagnérienne — celle de *Lohengrin* exceptée — n'est une au même degré que le prélude de *Tristan*. Ici comme dans *Lohengrin*, avec autant de violence humaine qu'il y a là de céleste douceur, l'évolution d'un thème unique, ne procédant et ne s'accroissant que de soi-même, forme le prélude et le remplit. Un seul motif nous saisit et nous broie d'une seule et terrible étreinte.

Il semble bien aussi que la théorie et la pratique du *leitmotiv*, élément d'unité comme de variété, principe d'analyse, mais de synthèse également, soit poussé dans *Tristan* jusqu'à l'extrême rigueur. On en découvre à chaque audition nouvelle des exemples qu'on n'avait pas soupçonnés et dont la finesse n'étonne pas moins que la puissance. Un des plus beaux, un des plus tendres thèmes de l'ouvrage, digne du Beethoven des derniers quatuors, est exposé par les instruments à cordes au cours du duo du second acte, après l'admirable nocturne et le premier appel de Brangaene. Il se développe là dans toute son amplenr. Que si nous passons maintenant au troisième acte, à l'agonie du héros, nous retrouverons la mélodie, non plus tout entière, mais berçant de ses premières notes, soupirées par le cor et

voilées de délicieuses harmonies, l'hallucination de Tristan qui croit voir venir Iseult « *durch Meer's Gefilde,* à travers la plaine fleurie des flots ». Et lorsque Iseult en effet approche, accourt, arrive, c'est encore au chant, cette fois triomphal, de la mélodie exaltée et vraiment folle de joie. Quelque chose d'elle a changé, mais quelque chose aussi demeure. Elle nous surprend et nous émeut peut-être davantage. L'œuvre entier de Wagner offre peu de rencontres où se ressente aussi violemment la force et la beauté, musicale et dramatique à la fois, du principe de la symphonie, comme disent les musiciens, ou du principe, diraient les philosophes, de l'identité retrouvée.

Faut-il, après l'unité de l'œuvre, en montrer ou rappeler la puissance? Alors l'embarras ne sera pas de trouver des exemples, mais de les choisir. La puissance ici réside en chacun des éléments de l'art et comme en tous les modes du son. De la sonorité même, ou de l'orchestration, il est superflu de parler. En outre, il est malaisé de faire, chez Wagner plus que chez tout autre, le départ entre la mélodie et l'harmonie, entre les accords et les chants. Qui dira si le nocturne du second acte est plus extraordinaire par la pureté de chaque ligne sonore ou par la polyphonie qui les dirige toutes sans les heurter ni les rompre? L'harmonie, admirable d'intensité, de richesse et de profondeur, est ici, non moins que la mélodie, interprète de passion et créatrice de beauté.

Ailleurs il arrive que la mélodie s'affranchit ou s'isole, et que, se complaisant en soi seule, elle ne tire sa force

que de soi. Telle apparaît, solitaire d'abord, la mélopée du pâtre, si vaste, que de sa courbe immense elle enveloppera par degrés, du commencement jusqu'à la fin du troisième acte, l'infini de la mer et celui de la mort.

La toute-puissance mélodique dans *Tristan* peut appartenir même à des phrases plus courtes : à quelques notes seulement, trois ou quatre à peine, comme celles qui signalent, au premier acte, l'entrée du héros mandé par Iseult. Il n'y a là, pour ainsi dire, qu'une amorce ou une attaque sonore, un sursaut, une secousse de l'orchestre ; mais ailleurs, partout ailleurs, je veux dire dans la musique entière, il n'y a peut-être que l'attaque — aussi brève — de la symphonie en *ut* mineur qui porte un aussi brusque et aussi terrible coup.

La force, que tous les éléments de cette musique respirent, se communique par eux à toutes les formes, à tous les états de la vie, même à ses états permanents. Tout dans *Tristan* ne s'écoule point d'une fuite éternelle. Le musicien de ce qui passe a su l'être parfois ici de ce qui demeure. Le nocturne d'abord, plus tard la méditation du héros à l'agonie, ressemblent à deux longues haltes, l'une dans l'amour, l'autre devant la mort. Mais le mouvement ou le progrès, l'approche et l'urgence, voilà surtout ce que Wagner exprime avec une puissance jusqu'à lui sans exemple. Rappelez-vous à quel désordre en proie les deux amants abordent aux rives de Cornouailles (fin du premier acte). Rappelez-vous, au second acte, la frénétique arrivée de Tristan ; enfin et surtout, au dernier moment, l'arrivée d'Iseult, et quel *adagio,* quel *scherzo,* quel finale, — de quelle

gigantesque symphonie! — l'attend, l'espère, l'annonce et l'accompagne. Cette fois, plus que jamais, le souvenir de la symphonie en *ut* mineur se présente et s'impose. La transition, ou plutôt la gradation fameuse et furieuse aussi, qui pousse le *scherzo* beethovenien vers le finale et qui l'y précipite, voilà la source et comme la prise d'où le courant de la colossale progression wagnérienne a jailli.

Autant que les modes de l'être, acte ou pensée, les sentiments de l'âme : la haine, et l'amour plus encore, la joie et surtout la douleur, sont dans *Tristan* portés au comble. La puissance de la vie n'y a d'égale que la grandeur de la mort. Le regretté Lévêque avait, croyons-nous, défini la musique : le rapport entre la force des sons et celle de l'âme. Ce rapport ne fut jamais plus étroit entre ces deux forces plus entières. *Tristan,* c'est l'art intégral au service de la passion absolue. C'est l'un des plus magnifiques honneurs, un des dons les plus grandioses que se firent jamais l'une à l'autre la musique et l'humanité.

Il se peut seulement que l'œuvre soit moins bonne que belle, ou, comme eût dit Taine, que la bienfaisance ne réponde pas en elle à la généralité. Wagner ne l'a-t-il pas éprouvé et reconnu le premier, quand il écrivait à son amie : « N'attribue pas mon salut à la musique. Je l'ai clairement ressenti, elle n'est pas ma consolation, mon dédommagement. Elle n'est que l'accompagnatrice de mon harmonie avec toi, la nourricière de mon désir... » Voilà bien la définition de la musique de *Tristan*. En voilà le défaut, la faiblesse parmi tant de

force, et le péril. Elle nourrit, elle excite éternellement le désir; jamais elle ne le satisfait ni ne l'apaise. Elle nous laisse inassouvis et inconsolés. Et puis, tandis que tous les grands drames lyriques de l'amour, un *Orphée,* une *Alceste,* un *Fidelio,* concluent par la vie ou plutôt à la vie, *Tristan* ne conclut qu'à la mort : non point à celle qui fait renaître et revivre, et par où la dernière leçon du chef-d'œuvre pourrait être salutaire et même sainte; mais à la mort où l'héroïne expirante ne goûte et ne bénit que la volupté de s'oublier, de se perdre et de s'anéantir. C'est pour cela qu'il y a quelque chose, non point assurément de pourri, mais de malsain et peut-être de mortel, dans ce royaume des sons, magnifique et sombre, qu'est le *Tristan* de Richard Wagner.

1905.





HAENSEL ET GRETEL

DE M. HUMPERDINCK

O vous dont le travail est joie! — L'appellation ou l'interpellation du poète ne s'adresserait pas mal au musicien de *Haensel et Gretel.* Je ne sais pas de musique plus joyeuse, plus naturelle, plus naïve même que celle-ci; je n'en connais pas une autre qui soit, non pas certes plus laborieuse, mais élaborée avec plus de finesse, voire de raffinement. Les deux caractères, au lieu de s'exclure, ou seulement de s'opposer, se combinent, et ce n'est pas le moindre talent de M. Humperdinck d'avoir su résoudre en harmonie un contraste qui pouvait devenir une contradiction.

Il y avait une fois en Allemagne un petit garçon et une petite fille qui s'appelaient Haensel (Jean) et Gretel (Marguerite). Ils habitaient avec leurs parents une chaumière au bord de la forêt. Un jour qu'ils étaient tout seuls, chantant comme des oiseaux et jouant comme des chats, ils burent une jatte de lait que la mère avait gardée pour le repas du soir. Et quand la mère revint, elle les gronda si fort, qu'ils se sauvèrent dans la forêt. Ils s'amusèrent d'abord à cueillir des fraises, à tresser des guirlandes de fleurs, à écouter le coucou et à lui

répondre. Mais bientôt vint la nuit, et, se voyant perdus, les pauvrets eurent peur. Alors passa l'homme au sable, qui les endormit sur la mousse, et du haut du ciel, par une escalier de lumière, les anges descendirent et les gardèrent jusqu'au matin. Puis, l'homme à la rosée les éveilla, et soudain ils virent s'élever de terre un palais de gâteaux. Ils commençaient d'en lécher les murailles, quand une ogresse en sortit : l'ogresse Grignotte, qui mangeait les petits enfants, non pas tout crus, mais rôtis et changés en pains d'épices. Haensel mis en cage, elle allait mettre Gretel au four. Mais Gretel était une rusée. Ayant surpris les mots et le geste magique, elle délivra son frère, et l'ogresse, enfournée par les quatre petites mains, finit croquée à belles dents par Haensel et par Gretel, par leurs parents accourus et par tout ce qui restait dans la maison de Grignotte de petits bonshommes en pain d'épices, redevenus vivants.

Sur cette histoire d'enfants et pour enfants, M. Humperdinck a composé de la musique pour enfants et pour grandes personnes. La facture ou, comme nous écrivions plus haut, le « travail » de son œuvre est sensiblement wagnérien. Il l'est d'abord par la polyphonie, autrement dit par le grand nombre des instruments, par l'orchestration complexe et quelquefois un peu grosse, un peu lourde aussi pour un sujet si mince et si léger. Wagnérienne aussi la symphonie, c'est-à-dire le développement. La symphonie joue ici un double rôle. Tantôt elle se déploie seule et libre : dans l'ouverture, qui n'est pas le chef-d'œuvre de la partition, dans les

deux entr'actes excellents (*la Chevauchée de la sorcière* et *la Maison de Grignotte*), dans le touchant et vraiment admirable épilogue instrumental qu'est la veillée des anges autour des enfants endormis. Ailleurs, et presque partout, la symphonie accompagne l'action et le discours. Elle forme la trame qui, dans la musique de théâtre même, nous est devenue nécessaire, et d'où la mélodie et la voix n'arrivent plus guère à se détacher. Ici du moins elles s'en détachent, et sur le fond le plus riche, en même temps que le plus souple et le plus lisse, elles s'enlèvent toujours. Rien ne nous séduit plus dans *Haensel et Gretel* que l'heureuse proportion entre la mélodie et la symphonie, entre l'idée elle-même et l'idée qui évolue, entre le principe de fixité pour ainsi dire et le principe de mouvement. Une cote mal taillée par tant d'autres, nous paraît taillée ici de main de maître.

C'est en maître aussi que M. Humperdinck use des *leitmotive*. Il les combine quelquefois; plus souvent il les développe et les transforme. Le premier thème du premier acte circule et se multiplie à travers l'acte entier. Le chant de triomphe entonné par les deux petits après l'enfournement de l'ogresse, n'est que le thème, un peu modifié, de l'ogresse elle-même à cheval sur son balai. Elle chevauchait sur un rythme de polka; c'est sur un rythme de valse qu'elle cuit. Ne dites pas que pour elle — et même pour nous — le détail a peu d'importance. Il en a beaucoup dans la musique de théâtre telle que Wagner nous l'a faite, et le meilleur des meilleures œuvres d'aujourd'hui ne tient parfois

qu'à ce double pouvoir, dont nous venons de citer un ou deux exemples, de transformation et de développement.

Mais dans l'œuvre de M. Humperdinck, il y a mieux encore que cela : il y a la joie, la gaieté, la divine enfance du cœur. L'ingéniosité de la facture et la perfection du métier n'est dépassée ici que par la simplicité de l'élément premier, je veux dire de l'idée musicale. Pour l'invention ou l'esprit mélodique, M. Humperdinck ne doit rien à Wagner : car ce n'est rien que l'influence des *Maîtres chanteurs* (méditation de Sachs) sur l'exquise prière en forme de choral; rien, moins que rien, au premier acte, entre deux couplets, un *gruppetto* de *Tannhäuser*. L'artiste de race, de sa race et de toute sa race, que la mélodie de M. Humperdinck nous révèle, ce n'est plus le fils de Wagner : une ou deux fois c'est un petit-fils de Schubert, et c'est constamment un arrière-petit-fils de Haydn et de Mozart, du Mozart de la *Flûte enchantée,* du Mozart allemand. On peut croire encore à d'autres affinités, plus modernes et plus modestes aussi, que ne désavouerait peut-être pas M. Humperdinck : avec Strauss, non pas celui des poèmes symphoniques d'aujourd'hui, mais celui ou ceux d'autrefois, ceux de la valse viennoise; que dis-je! avec Offenbach lui-même, un Allemand qu'il ne faut pas mépriser tout entier, et dont Rossini se moquait seulement à demi quand il lui donnait son portrait avec cette dédicace : « Au Mozart des Champs-Élysées. » Pendant le premier acte, pendant la plus grande partie du dernier, écoutez au hasard ces innombrables mélodies

Elles sont aussi contraires que possible aux mélodies wagnériennes. Elles commencent, elles continuent, elles s'achèvent, tandis qu'on a pu dire assez plaisamment des mélodies de Wagner, qu'elles ne font que durer. Au lieu d'être la mélodie infinie, les thèmes de M. Humperdinck sont des mélodies définies, fixées en des formes, concrètes et comme plastiques, de danses et de chansons, aisées à percevoir et même, ô honte! mais honte délicieuse! faciles à retenir pour les fredonner en sortant. Elles ne méprisent ni le rythme et la carrure, ni les couplets et les refrains. Avant de passer dans l'orchestre, de s'y mêler et de s'y dissoudre, elles existent par elles-mêmes, elles vivent d'une vie personnelle et remplissent leur destinée. Avant de se voiler, elles se montrent à découvert, et ce n'est qu'après avoir joui de leur présence que nous sommes charmés par leur souvenir.

Elles font la joie de cette œuvre, une joie que, depuis *Falstaff*, la musique n'avait guère connue. Et cette joie est de plus d'une sorte, elle a ses nuances et ses degrés; joie sans monotonie et surtout sans sécheresse, qui se fond, au second acte, en mélancolie souriante et en mystérieuse poésie. Le changement est sensible dans les mélodies elles-mêmes et, par exemple, dans le motif autour duquel s'enroule l'adorable scène du coucou. Pour une fois, ce n'est plus à Haydn, c'est à Schumann qu'on songe. Autant la musique était franche et tout en dehors quand elle accompagnait les jeux des enfants et leurs malices, autant, lorsqu'ils ont peur, elle rentre pour ainsi dire en elle-même et s'inquiète pour eux.

Perdue elle aussi dans les bois, elle doute, elle flotte, et, charmante tout à l'heure de précision et de vivacité, elle l'est à présent de rêverie et d'incertitude. Mais cet émoi ne dure guère ; à part un ou deux accents de détresse enfantine, il ne va pas jusqu'à l'épouvante, et sur la fin du second acte, la cantilène de l'homme au sable et surtout la prière à deux voix, reprise et développée par l'orchestre, étendent la paix, qui n'est que la forme la plus pure, la plus sereine, et comme la perfection de la joie.

Cette joie désormais ne sera plus troublée. Elle perce, ou plutôt elle couve sous le rôle entier de Grignotte. Une bonhomie spirituelle égaye et fait aussi plaisants que terribles les thèmes de la chevauchée et de l'incantation. Elle éclate encore, cette joie, et peut-être de son éclat le plus vif, dans la valse chantée et dansée par les deux enfants devant le four où la sorcière s'est engloutie. Enfin les dernières pages sont radieuses. Je ne dirai pas que la musique ici dépasse le sujet ; mais elle l'em porte avec elle, assez haut. En cette histoire, sans doute, il n'y a pas l'ombre, ou — si vous voulez — pas un rayon de symbolisme. Haensel et Gretel ne disent et ne font pas autre chose que ce qu'ils disent et font. Plus que nos contes à nous, ce conte est sans arrière-pensée, et la bague de Peau-d'Ane n'est pas cachée au fond de ce gâteau allemand. Le poème, je le sais, n'a pas de « dessous » ; mais au-dessus des deux petits vainqueurs et de leurs compagnons ressuscités par eux, la musique ouvre un coin du ciel. Sous les caresses de Haensel et de Gretel, les petits bonshommes de pain d'épices

reviennent lentement à la vie. Cette vie afflue en eux de partout; elle ondule et module, à travers un finale admirable d'expansion, de progression, de lumière et de fluidité. Au terme d'un petit chef-d'œuvre, un souvenir des grands nous revient sans trop nous étonner, et quelques enfants, délivrés de leur prison de beurre et de miel, nous font songer aux plus nobles, aux plus sublimes délivrances que Beethoven ou Wagner ait chantées.

Il y a trois siècles bientôt que, par la voix du vieux Schütz, la musique allemande appela tous ceux qui souffrent, leur promettant de les soulager. Hier, fidèle à une autre parole divine, elle a laissé venir à elle les petits enfants. Elle les a bénis et consacrés. Elle a tout aimé d'eux et tout exprimé : leurs aventures et leurs jeux, leurs dangers, leurs prières et jusqu'à leur sommeil innocent, aussi digne peut-être d'une symphonie que nos veilles ardentes, en un mot tous les menus faits qui composent leur destinée. Avec autant de sympathie et de bonheur, elle a traduit les menus sentiments qui se partagent leur âme. Il semble qu'elle ait pris et retenu quelque chose d'eux-mêmes, quelque chose de leur grâce et de leur joie, et c'est pour cela que la muse allemande, celle que Henri Heine jadis appelait la bonne fille, pour la première fois depuis longtemps a souri.





LE LIED ALLEMAND

A Madame Mysz-Gmeiner.

Le génie tout entier de l'Allemagne est condensé dans ce genre national et parfait, dans cette « catégorie » de la beauté sonore qu'est le *lied* allemand. Il réunit en sa formule brève tous les éléments de la musique : la mélodie, l'harmonie et jusqu'à la symphonie elle-même. Le signe distinctif et la supériorité du *lied* sur l'*aria* d'Italie et sur la chanson française consiste dans l'accompagnement ou, pour mieux dire (le piano prenant ici l'importance et l'intérêt de l'orchestre), dans l'instrumentation. C'est ce qu'a très bien aperçu naguère, un des premiers de son temps et de son pays, ce fin connaisseur en toutes choses, ce vieil et charmant écrivain, ce patriarche des lettres qui terminait il y a peu d'années sa longue vie. Voici ce qu'il y a près de trois quarts de siècle, à propos des *lieder* de Schubert, introduits en France par Nourrit, écrivait Ernest Legouvé : « L'instrumentation n'est pas et ne peut pas être seulement destinée à soutenir la voix; elle fait corps avec le chant; elle est la moitié de l'œuvre de l'artiste; elle développe, complète, fait saillir tout ce que dans sa pensée il ne peut pas dire par les voix

humaines. Certes, dans la grande scène de l'évocation du second acte du *Freischütz*, l'inspiration de Weber fût restée incomplète et mutilée sans le secours de l'instrumentation. Eh bien! ce qu'un tel homme a fait pour le théâtre, Schubert vient de le faire pour les compositions courtes; il a introduit la science dans la romance... c'est-à-dire qu'il a tué les *romances françaises*. Nous avons eu et nous avons encore quelques *romanciers* (qu'on me pardonne ce mot, je n'en connais pas d'autres) qui ne manquent ni de grâce ni de charme... Mais toutes les compositions de ces musiciens pèchent par la forme. Ils ne savent pas; leurs accompagnements sont une suite d'accords plaqués, de petites batteries plates et insignifiantes qui ne se lient en rien avec la mélodie, et leurs œuvres sont vieilles au bout de deux ou trois ans, parce qu'il n'y a pas d'art chez eux[1]. »

On ne saurait mieux dire, et même prédire, car en ce peu de lignes, ou peut-être entre ces lignes, l'évolution non moins que la définition d'un genre est enveloppée. Le *lied*, en effet, a tué chez nous la « romance », et le siècle dernier a vu l'avènement et le progrès d'un type plus noble : la « mélodie » française, issue du *lied* allemand, que parfois elle a presque égalé.

Si l'accompagnement, ou la symphonie, est la marque purement musicale et comme spécifique du *lied*, il se distingue par d'autres signes dans l'ordre du sentiment. Il a d'abord la vertu précieuse, et que peu de formes d'art possèdent au même degré, d'exprimer un idéal

1. *Revue et Gazette musicale* du 15 janvier 1837.

également sublime et familier. Admirable tour à tour par l'élévation et par la simplicité, le *lied* allemand ne redoute, ne méprise rien ni personne. Aucun sujet n'est si haut qu'il n'y atteigne; nul personnage n'est trop humble pour qu'il l'honore. Schumann, et Schubert avant lui, plus que lui peut-être, ont prodigué dans leur œuvre lyrique les témoignages de ce double génie. Que de fois, l'un et l'autre, ils se sont ainsi donnés tout à tous, sans compter ni choisir, avec le même cœur et le même amour! Le Schubert des *Astres* ou de la *Toute-Puissance* devient sans déchoir le Schubert de la *Poste* ou du *Poteau indicateur*, un chef-d'œuvre dont le titre français est bizarre, le sujet trivial, et la beauté infinie. Ainsi l'un des plus purs idéalistes de notre art en est également le réaliste le plus sincère, et sa tendresse pour le rêve ou le mystère n'a d'égale que sa passion pour la vérité.

Réaliste dans toute l'étendue de ce terme, Schubert « a des sons pour les plus subtils sentiments, idées, événements même et états de la vie. Autant de formes variées revêtent les pensées et les actions des hommes, autant, à son tour, la musique de Schubert[1]. »

Mais parmi les actions des hommes et leurs pensées, parmi les états et les événements de la vie, il semble que les moindres attirent Schubert, l'inspirent et l'émeuvent le plus. Un poétique historien du *lied,* M. Schuré, nous a conté naguère l'aventure du chevalier qui avait trouvé la première violette. Il courut l'annoncer à la duchesse

1. Schumann.

de Bavière. Elle, aussitôt, se hâte de sortir avec des joueurs de flûte et de violon pour souhaiter la bienvenue à la jeune saison. Mais dans l'intervalle un paysan a cueilli la fleur; il l'apporte en triomphe au préau, l'attache à une branche verte et s'écrie : « Réjouissez-vous, j'ai trouvé l'été. » Dans la musique de Schubert il en est souvent comme dans la légende : ce n'est point le chevalier, mais le paysan qui cueille la première violette et chante l'Alléluia de l'avril.

L'art de Schubert et des autres musiciens du *lied* possède encore une qualité, je dirai même une vertu précieuse entre toutes et que Fromentin, parlant des « Maîtres d'autrefois », a très justement définie : « La cordialité pour le réel. » Le réalisme des compositeurs allemands, comme celui des peintres de Hollande ou des romanciers d'Angleterre, est à base non pas d'ironie ou de dédain, moins encore de haine, mais de sympathie et d'amour. Humble et, si l'on veut, petite par l'action ou le personnage, telle mélodie de Schubert est par le sentiment, par la tendresse ou par la pitié, infinie. Y a-t-il une scène plus banale, un plus menu, plus vulgaire incident de la vie quotidienne, que le passage du courrier, ou, pour nommer les gens par leur nom, du facteur? que l'attente, déçue, d'une lettre ardemment — et vainement — espérée? Voilà tout le sujet de la *Poste*. Mais pour l'élever, et jusqu'au sublime, il ne faut qu'un accent, un cri; et chaque fois que reviennent, sur deux notes admirables, ces deux mots : « *Mein Herz! Mein Herz!* » c'est notre cœur, notre cœur à tous, qui bat d'inquiétude et se brise de chagrin.

Bientôt, sur le même chemin où la trompe du postillon sonne encore, un joueur de vielle paraît. Vieux, sordide, il tourne d'une main défaillante son instrument comme lui misérable. Mais voici qu'au pauvre hère et à sa pauvre machine, le génie confère en un moment, en quelques notes, le don mystérieux et sacré. Le mendiant soudain s'égale aux plus hautes, aux plus grandes, parmi les figures immortelles de la douleur. Jérusalem n'était pas plus noble, pleurant elle aussi sur la route, et désormais, non moins que dans le psaume du Roi-Prophète, on entendra toute la souffrance humaine chanter et gémir dans la frêle ritournelle d'un chemineau allemand.

Rien ne borne le domaine du *lied* et son pouvoir. Il règne à la fois sur l'âme et sur la nature, ou l'univers; il nous prend, il nous tient par le dehors et par le dedans de nous. « *Mehr Ausdruck als Malerei,* » disait le Beethoven de la Symphonie *Pastorale :* « Plus d'expression que de description. » Le *lied* exprime et décrit tour à tour, quand ce n'est pas en même temps. Schubert et Schumann, les deux maîtres sans pareils du lyrisme allemand, le sont peut-être, l'un d'un lyrisme plus pittoresque, l'autre d'un lyrisme plus intime et plus personnel. Mais ils ont, l'un et l'autre, mêlé, fondu la vie de l'âme et celle des choses dans les plus beaux de leurs chants. Des exemples aussi nombreux que célèbres en témoigneraient. Parmi les chefs-d'œuvre familiers de Schumann, il suffirait de rappeler le cycle entier de l'*Amour du Poète* et le *Waldgespräch* (*la Sorcière*), enfin cette enivrante *Frühlingsnacht,* emportée dans le

tourbillon de toutes les brises, de tous les parfums et de tous les désirs du printemps.

Schubert également, alors même qu'il décrit et qu'il peint, a des retours ou des rentrées en soi qui sont admirables. C'est le poignant : « *Mein Herz! Mein Herz!* » de la *Poste,* que nous citions plus haut. A la fin du *Poteau indicateur,* c'est la strophe suprême et pour ainsi dire intérieure, après les strophes pittoresques; la strophe assombrie, attristée jusqu'à la mort par la vision ou plutôt par la pensée d'un autre poteau, qui marque à l'horizon, non plus du paysage, mais de la vie, un chemin inévitable et sans retour.

D'un bout à l'autre du siècle et jusque chez les maîtres contemporains du genre, les Brahms et les Richard Strauss, les deux courants, ou les deux esprits, se partagent le *lied* allemand. Liszt a donné dans sa *Loreley* (sur les paroles de Henri Heine) un magnifique exemple de cette harmonieuse dualité. C'est d'abord un tableau que ce *lied,* et puis c'est un poème, presque une méditation. Debout sur un rocher qui domine le fleuve, la fille du Rhin peigne sa chevelure d'or avec un peigne d'or. Elle chante, et son chant attire le pêcheur et le perd. Voilà pour l'élément pittoresque, dramatique, de la scène, et la musique l'a vivement rendu. Tout est sensible à notre oreille, et presque même à nos yeux. Nous entendons, nous voyons le paysage et la vierge attirante, le fleuve et son murmure, la sirène et sa chanson. Mais quand vient le dénouement et, sinon la morale, au moins la leçon de mélancolie, de malheur et de mort; quand

la voix redit plusieurs fois, et chaque fois plus pénétrante, les derniers vers :

Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley gethan,

alors il semble bien que la musique entre plus avant en nous, et que la belle devise, ou plutôt la belle démarche de l'âme : « *Ab exterioribus ad interiora,* » se réalise également dans l'ordre de l'esprit.





BEETHOVEN

A Jean Chantavoine.

Paris n'avait consacré jusqu'ici à Beethoven qu'une rue, et laquelle! une sorte d'allée étroite, perdue et solitaire. Paris a résolu de faire davantage et d'élever sur une de ses grandes places un monument au maître des neuf Symphonies. La ville veut contempler enfin l'homme que depuis trois quarts de siècle, pour leur honneur à tous deux, elle écoute sans relâche, elle admire sans réserve, elle aime sans retour.

L'hommage est plus que légitime : il est nécessaire. On s'étonne même qu'il ait tardé si longtemps et qu'aux sons de cette lyre, entre toutes miraculeuse, les blocs de pierre ou de marbre ne se soient pas encore et d'eux-mêmes assemblés.

*
* *

Sur le socle de la statue de Beethoven, on pourrait graver ces mots : « Au plus grand des musiciens. — A l'un des plus grands parmi les hommes. » Et devant son effigie, qu'on aimerait voir sculptée par Michel-Ange, c'est Dante qu'on rêverait d'entendre parler.

Beethoven est le plus grand des musiciens.

La musique de Beethoven n'a pas tel ou tel caractère, qui la domine ou la résume. Elle est tout ce que la musique peut être; elle est tout ce que nous sommes, tout ce qui est, exprimé par les sons. Debout sur les confins de deux âges, Beethoven regarde monter vers lui l'un des versants de son art et l'autre descendre de lui. Tous ses devanciers le préparent, et parmi ses héritiers il n'en est pas un qui l'ose contredire. Tandis que l'opéra, celui même des Gluck et des Mozart, s'est maintes fois renouvelé, l'idéal de la symphonie demeure tel que l'a fixé Beethoven. Nul n'y atteint après lui; les plus grands en approchent seulement, et les plus téméraires ne parlent pas encore de le déplacer.

Bach avait créé dans l'ordre sonore la représentation de la raison pure. Beethoven y ajoute celle de la passion, ou du *pathos,* et de la volonté. Il n'éclate pas moins que Bach aux esprits; il éclate encore davantage aux âmes. Il réveille l'antique génie dionysiaque des sons. « Je suis, dit-il lui-même, le Bacchus qui pressure pour les hommes un vin délicieux. C'est moi qui leur donne l'ivresse, et, quand elle a cessé, voilà qu'ils ont pêché une foule de choses qu'ils rapportent avec eux sur le rivage. »

Les premiers chefs-d'œuvre de Beethoven ferment un siècle glorieux de la musique. Les suivants en ouvrent un autre, que, de tous les siècles peut-être, ils suffiraient à rendre le plus fameux. Beethoven, de sa main colossale, a déplacé l'axe du vieux monde et fait de la symphonie instrumentale le centre ou le sommet

de la beauté. Ce n'est pas tout encore. Le finale de la symphonie avec chœur représente l'essai grandiose et la promesse de la nouvelle alliance entre le verbe et le son. Le jour où Wagner, suivant ses propres paroles, « jettera dans le lit du drame lyrique » — au risque d'en emporter les rives — « le torrent de la symphonie », il ne fera pour ainsi dire qu'appliquer la force toute-puissante que Beethoven avait découverte et que, seul peut-être, Beethoven était de taille à dominer.

Maître d'un nouvel empire, Beethoven, hélas! en fut aussitôt le maître exilé. « *Die Kunst der Innerlichkeit;* l'art intérieur. » Cette définition allemande de la musique fut, pour le plus noble fils de l'Allemagne, d'une cruelle, atroce, mais sainte vérité. De peur que rien de sensuel, ou seulement de sensible, se mêlât, en lui du moins, à son art; afin d'assurer à son génie, unique en tout, le privilège d'une pureté sans tache et d'un idéal sans exemple, toute volupté d'entendre fut retirée à celui que les siècles feront leurs délices d'écouter. Beethoven créa dans un éternel silence ses chefs-d'œuvre, sonores pour l'éternité.

Ils ne sont, pour la plupart, que de musique pure. Ils n'empruntent au théâtre, ou seulement à la parole, rien de leur spécifique et plénière beauté. Beethoven ne fut pas de ceux qui ne songent, suivant la dure parole de Bossuet, « qu'à vous faire entrer dans les passions d'autrui, à vous intéresser dans ses vengeances et dans ses folles amours ». En se souvenant de Beethoven, on ne se souvient guère que de musique. Une seule fois, dans *Fidelio,* sa pensée a revêtu les apparences humaines.

Partout ailleurs, elle ne vit que d'une vie toute spirituelle, qui dépasse les bornes d'une action particulière ou d'un personnage concret, parce qu'elle est la vie supérieure, totale, infinie. Et c'est l'honneur de la musique, c'est une marque insigne et certaine de sa nature et de sa noblesse idéale, qu'une telle vie ait pu se manifester uniquement par les sons et qu'il n'entre rien ou presque rien que de musical dans le génie du plus grand des musiciens.

*
* *

Beethoven est l'un des plus grands parmi les hommes.

« Qu'une âme de héros, dit Carlyle, soit envoyée par la nature, en aucun âge il n'est impossible qu'elle puisse prendre forme de poète. »

Le jour où Dieu créa Beethoven, une de ces âmes prit forme de musicien.

Le caractère moral ou l'*éthos* du génie beethovenien se résume en un seul mot : l'héroïsme. Beethoven est héroïque de toutes les manières. Il l'est dans sa vie et dans son œuvre, dans la douleur et même dans la joie. Il l'est envers ou contre lui-même, et pour les autres il l'est aussi. Non moins que par son propre martyre, il l'est par son universelle charité.

Aucun art n'est plus individuel que le sien. Avec un lyrisme dont la musique ne connaissait pas et dont elle n'a plus retrouvé la magnificence, Beethoven s'est partout raconté, révélé lui-même. Sonates et quatuors ou concertos, ouvertures et symphonies; musique de

chambre ou de concert; secrets aveux ou confessions publiques et protestations éclatantes, l'œuvre de Beethoven est le mémorial grandiose de ses joies et de ses souffrances, de ses combats et de ses victoires. « Je suis heureux, — écrivait-il à la comtesse Thérèse de Brunswick, son « immortelle bien-aimée », — je suis heureux quand je surmonte quelque chose. » Son art, ainsi que sa vie, ne fut voué qu'à cette rude et sublime tâche. Avec une fierté sauvage et comme jalouse, il l'accomplit jusqu'à la mort, et même au delà. Quand il composa des marches funèbres, ce ne fut jamais que pour des héros.

Prodigieux par la personnalité, Beethoven est peut-être plus extraordinaire encore par la communication et le don de soi. Tendre autant que farouche, chez lui toute souffrance, toute force, toute vertu se tourne en amour. Dans un très beau livre, qui porte un très vilain nom : *l'Art au point de vue sociologique*, le regretté Guyau a écrit : « S'il y a une sorte d'égoïsme des formes qui fait qu'elles vous disent seulement *moi*, sans vous faire rien penser au delà d'elles-mêmes, il y a aussi une sorte de libéralisme et de désintéressement des formes qui fait qu'elles vous parlent d'autre chose que d'elles-mêmes et par delà leurs contours vous ouvrent un horizon sans limites. » Les formes de la symphonie beethovenienne — et toute musique de Beethoven, en dernière analyse, est symphonie — sont des formes généreuses et bienfaisantes.

A peine créés, vous savez comme les thèmes de Beethoven se développent et se multiplient, comme ils

s'étendent, comme ils s'ouvrent, également avides et capables de comprendre et d'embrasser l'humanité tout entière. En vérité, la musique n'a point attendu Wagner pour être collective et sociale, — ou plutôt, car ces vieux mots nous plaisent davantage, — fraternelle et charitable. La musique de Beethoven, la première, fut la « musique-foule », ou de la foule, mais d'une foule organisée, disciplinée et soumise ; musique où se réalise le partage idéal, où se résout la contradiction, peut-être insoluble ailleurs, entre l'individu et le nombre, entre le commandement et la liberté.

Autant qu'un modèle de hiérarchie et des exemples de conduite, le nombre, ou la foule, ou le peuple, trouve partout dans la musique de Beethoven les signes éclatants d'une sympathie universelle et d'un immense amour. Est-il un bien que, par cette grande voix, cette grande âme, du fond de sa solitude, n'ait demandé pour toutes les âmes ? Ce n'est pas seulement le héros dont elle porta d'abord le nom, que la symphonie immortelle a chanté. Elle en évoque, elle en célèbre d'autres, plus cachés, mais non moins héroïques, et plus nombreux aussi : tous ceux qui, dans le silence et le secret, sont d'eux-mêmes et d'eux seuls obcurément vainqueurs.

Beethoven jeune, le Beethoven de la Symphonie *Héroïque*, souhaitait la gloire de ses frères. Plus tard, (*Agnus Dei* de la *Messe solennelle*), avec des transports et presque des imprécations déchirantes, il implora pour eux la paix. Enfin, près de consommer son œuvre et sa vie, c'est la joie, fille du Ciel, qu'il appela sur eux,

autour d'eux, en eux; la joie sous toutes les formes et à tous les degrés : depuis la joie sérieuse et presque métaphysique, jusqu'à la joie enivrante et divine, où, dans une seule étreinte, « les millions d'êtres » demeureront pour jamais embrassés.

* * *

Aimons donc, aimons tous celui qui nous a tous aimés, et remercions-le tous. Donnons, riches et pauvres, afin qu'il ait dans notre capitale une image digne de lui, digne de nous. Que les héros glorieux de la guerre ou de la paix (malgré les hontes de l'heure, nous en trouverons peut-être encore); puis, que les héros sans gloire, ceux que le génie de Beethoven a pu faire un instant maîtres sinon de l'univers, au moins d'eux-mêmes, que tous ceux-là d'abord apportent leur offrande.

Viennent et donnent ensuite ceux qui pleurent, et ceux qui se réjouissent aussi, car Beethoven a chanté les extrémités de la joie comme celles de la douleur.

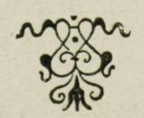
Pour le musicien de Léonore, les épouses donneront. Les mères en deuil donneront elles-mêmes. Une mère avait perdu son enfant. Beethoven se rendit auprès d'elle. Sans dire une parole, il joua longtemps, puis il partit, la laissant pour un moment consolée.

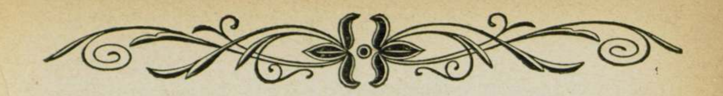
Vous enfin, les petits et les humbles, vous donnerez également. Vous, ouvriers de Paris, qui devez au Beethoven populaire tant de dimanches heureux, et vous-mêmes, paysans, pour que peut-être, aux pieds du

Beethoven pastoral, on voie une gerbe de vos champs, un rossignol de vos bois, et la source d'où naît le ruisseau.

Alors, mais alors seulement, l'honneur qu'on prépare à Beethoven égalera son génie, et dans l'hommage que Paris se propose de lui rendre, il recevra, comme il convient, celui de toute l'humanité.

Décembre 1904.





LES QUATUORS DE BEETHOVEN

A Joseph Joachim.

Avril 1905.

J'aime les soirs sereins et beaux, j'aime les soirs.

Tels ont été ceux que le grand Joachim, touchant lui-même au soir de sa journée, est venu consacrer, avec ses compagnons, à l'exécution intégrale — excepté la terrible fugue — des quatuors de Beethoven.

Vous vous rappelez le mot de Shakspeare dans *Beaucoup de bruit pour rien :* « N'est-il pas étrange que des boyaux de moutons puissent transporter ainsi les âmes hors des corps ? » Nous venons de voir encore une fois, sans le comprendre, le miracle s'accomplir. Shakspeare savait bien quels instruments sont les plus capables de l'opérer. Ses paroles consacrent le mystérieux avantage que possèdent, sur les instruments que l'homme emplit de son souffle, ceux qu'il touche de ses doigts. Cette hiérarchie ne date pas d'hier, et l'antiquité n'accorda jamais à l'*aulos* l'éminente dignité de la lyre.

On s'en étonne d'abord, si primitifs et si pauvres nous paraissent avoir été, au point de vue de l'intensité des sons et surtout de leur suite ou de leur liaison, des

instruments dont le « plectre » ne savait que pincer les cordes, sans les presser ni les tenir. Tout le jeu, tout l'effet de la lyre, aussi bien que de la cithare sa sœur, ne consistait que dans un éternel *pizzicato*. C'était peu de chose assurément. Pourtant c'était quelque chose, et que le Beethoven des symphonies et des quatuors nous apprend à ne pas mépriser. La faiblesse même du *pizzicato* donne à la dernière reprise du *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur la dernière expression de l'angoisse, de l'épouvante et comme de l'horreur sacrée. Dans un sentiment différent, ou plutôt contraire, le dixième quatuor (*op* 74, en *mi bémol*, premier morceau) doit encore à des *pizzicati*, mais rayonnants, mais célestes, avec le surnom, sous lequel il est populaire, de quatuor « des harpes », sa plus lyrique et, comme a dit un Allemand qui le comprenait bien, sa « psalmistique » beauté[1].

De nos jours même, en dépit des merveilles que les « bois » ou les « cuivres » ont tant de fois accomplies, les cordes conservent leur antique privilège. Elles demeurent la base et le fond de l'orchestre. Elles lui sont indispensables. Il ne leur est pas nécessaire. Les chefs-d'œuvre du quatuor sont les témoins immortels de ce qu'elles peuvent sans lui. Elles ont tout dit, pendant cette semaine où elles furent seules à parler.

Par le nombre des parties ou des voix, sinon par la

1. Theodor Helm, *Beethoven's Streichquartette*, 1 vol. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. — Nous ne saurions assez recommander, l'ayant pris nous-même ici pour guide, ce commentaire musical, historique et psychologique des quatuors de Beethoven.

forme ou le type, commun aux trois genres, le quatuor se place entre la sonate et la symphonie. Il participe ainsi du principe ou de l'idéal individuel et de celui de la foule. On peut dire que l'un et l'autre sinon se corrigent, du moins se tempèrent et s'accordent en lui. Il ne cherche pas le peuple; il ne va pas à la multitude, qui ne le comprendrait pas. Il n'est pourtant pas égoïste ni jaloux, puisqu'il se partage. Mais il fait peu de parts de lui-même. Pour auditeurs, comme pour interprètes, il veut quelques amis seulement. Nous appelons d'un beau nom, « musique de chambre », celle dont il est le type supérieur. Elle en pourrait recevoir de plus nobles et presque saints, bien qu'aussi familiers. On parle beaucoup en ce moment de la dernière œuvre de M. Richard Strauss, la Symphonie *Domestique*. On la dit plus complexe et plus touffue encore que les précédentes. Si riche et si vaste qu'elle puisse être, il est douteux qu'elle enferme en soi, comme un quatuor des maîtres, toute la poésie, tout l'idéal de la maison et du foyer.

Cet idéal intime est un sublime idéal, et je ne sais d'égal à tant de sobriété que tant de grandeur et de puissance. Quel exemple, ou quel reproche, que cette forme d'autrefois pour celles d'aujourd'hui et, pour nos profusions, que cette épargne! Ici la matière n'est rien, tout est esprit. Quatre portées embrassent le monde entier des sons et, tout entier aussi, le monde de la pensée ou du sentiment, que l'autre exprime. Rien n'est au-dessous, rien n'est en dehors de ces quatre petites lignes, et ce n'est pas dans la colossale dramaturgie

d'un Wagner même, c'est dans les quatuors d'un Beethoven qu'il y a le plus de musique, le plus de vie et le plus de beauté.

Les dix-sept quatuors de Beethoven (y compris la fugue) se développent sur un espace de vingt-sept ans : de l'année 1800 (Beethoven avait trente ans) à l'année 1827, qui fut celle de sa mort. Un intervalle de quatorze ans (1810-1824) sépare le onzième du douzième, où commence la série de ceux qu'on a coutume d'appeler, avec un peu d'effroi, les derniers. Nous avons donc en ceux-ci — et c'est leur intérêt spécial — les témoins et les confidents les plus nombreux des trois suprêmes années du maître.

Aussi bien que les sonates et les symphonies, les quatuors de Beethoven racontent sa gloire et sa misère, son génie et sa destinée. La forme générale avant tout, cette forme ou ce plan commun à la sonate, au quatuor, à la symphonie, s'y renouvelle et s'y métamorphose. Tandis que, par le nombre et la disposition des morceaux, les premiers quatuors diffèrent à peine de ceux de Haydn et de Mozart, les derniers passent en hardiesse, en profondeur, en obscurité quelquefois, tout ce qui, dans le même genre, a suivi. Plus nombreux et négligeant l'ordre accoutumé, les morceaux, lents ou vifs, se mêlent, se remplacent et se pénètrent les uns les autres, variant sans trêve leurs proportions de mouvement et de durée. L'*adagio* s'étend ou se creuse. Le menuet s'était fait *scherzo;* le *scherzo* lui-même se fait autre chose encore, quelque chose de plus grand et surtout de plus pathétique.

Sans parler ici de l'évolution harmonique, orchestrale aussi (car le quatuor de Beethoven est de plus en plus symphonie), que devient, de quatuor en quatuor, la mélodie beethovenienne! ou plutôt que ne devient-elle pas! Précise d'abord et comme concrète, parente, elle aussi, fille ou sœur de celle de Haydn et de Mozart, on la voit par degrés essayer de rompre le cercle, ou mieux la carrure primitive, devenue trop étroite pour la contenir; elle y réussit à la longue, et par l'infini de la forme il semble alors qu'elle égale l'infini de la conception.

L'*adagio* du douzième quatuor (*op.* 127), écrit en 1824, offre un magnifique exemple de ce qu'on pourrait appeler la dilatation de la pensée beethovenienne. Il est aisé de retrouver ici le premier thème (également un *adagio*) du grand air de Léonore. Il est permis également de ne l'y point reconnaître. Quelque vingt ans écoulés (*Fidelio* date de 1805) ont à la fois respecté la mélodie en son être intime, et transformé, transfiguré les apparences ou les modes de son être. Elle s'allonge, s'étale sur un rythme non seulement amplifié, mais assoupli, qui la soulève et la balance, un peu comme le *Benedictus* de la Messe en *ré*, sur de grandes houles en même temps puissantes et douces.

L'idée de Beethoven, à travers la série des quatuors, a plus d'une manière de se développer et de s'enrichir. Tantôt c'est en étendue qu'elle s'accroît (par elle-même ou par de prodigieuses variations), et tantôt c'est en profondeur. Rappelez-vous l'*adagio* du quatuor *op.* 59, nº 2, religieux et mystique, inspiré, dit-on, à Beethoven errant dans la campagne de Vienne, par l'obscure clarté

d'une nuit d'étoiles; pensez à la « cavatine » du treizième quatuor, qui n'a d'italien que le nom. Souvenez-vous du remerciement austère, dans le mode lydien, offert à la Divinité par le maître guéri et reconnaissant. Songez enfin et surtout à cette morne introduction du quatorzième quatuor, dont Wagner a pu dire avec vérité que rien de plus douloureux ne s'était jamais exprimé par les sons. Évoquez le souvenir de tant de pages intimes, intenses aussi, et vous reconnaîtrez que la mélodie de Beethoven, sublime quand elle s'épanche, ne l'est pas moins lorsqu'elle se rassemble et se concentre.

Un autre signe encore, et nouveau, paraît en elle. De plus en plus elle se multiplie et devient partout présente. Wagner a fait, dans *Opéra et Drame*, une remarque très juste, et dont la seconde partie s'applique surtout à la dernière manière de Beethoven. Tandis que Mozart, observe-t-il, travaille en quelque sorte sur des mélodies entières, qu'il partage et qu'il rompt, Beethoven, au contraire, prend des fragments épars, les plus menus, les plus indifférents en apparence, et, sous nos yeux, il en construit ses plus grandioses architectures. Tout est bon, tout suffit à la mélodie de Beethoven pour être mélodie. Il ne lui faut parfois qu'une seule note, et la première venue, incessamment répétée suivant un rythme persistant (*scherzo* du quatuor *op.* 59, nº 1). Que dis-je! même en se taisant elle chante encore, et dans les premières mesures du quatuor suivant (*op.* 59, nº 2), comme ailleurs dans une des trente-trois variations pour piano sur un thème de Diabelli, je sais des mesures ou des demi-mesures muettes et pourtant

mélodiques, en un mot (qui est de Hans de Bulow), des « silences parlants ».

Enfin, tandis que dans les premiers quatuors la mélodie ne demandait encore aux autres parties que de l'accompagner, elle veut, dans les derniers, qu'avec elle et comme elle tout chante. Tout chante alors, et l'un quelconque des derniers quatuors de Beethoven pourrait se définir une quadruple mélodie, une polyphonie, serrée et libre, non pas de notes, mais de chants. Mélodie infinie; le mot, que vous attendiez et qui s'impose, ne date que de Wagner; mais la chose, ou plutôt les choses qu'il signifie : l'accroissement dans tous les sens de la pensée musicale, l'entrée dans le concert mélodique et chantant de tous les éléments et de tous les facteurs, de la moindre parcelle et du dernier atome sonore, tout cela fut déjà le suprême effort de Beethoven et le dernier effet de son génie.

De son âme enfin, de son âme héroïque, la série des quatuors, aussi bien que celle des sonates, peut-être mieux que celle des symphonies, nous découvre le progrès et l'ascension constante. Les quatuors de Beethoven le conduisent et nous mènent avec lui par la nuit à la lumière, à la joie par la douleur, par le combat à la victoire. Son œuvre, ainsi que sa vie, n'a pas d'autre sens et d'autre but, elle ne suit pas d'autre chemin. Les tout premiers quatuors, sans être d'un enfant, comme les premiers vers d'un de nos grands poètes, sont d'un adolescent, et d'un adolescent heureux. Les musiciens d'Autriche ont nommé le second (*op.* 18, n° 2) le quatuor « des compliments », d'un nom qui ne lui sied pas

mal, en exprimant bien la grâce facile, les dehors aimables et presque mondains. L'*adagio* du quatuor en *fa*, le premier paru, mais par l'époque de la composition le troisième (*op.* 18, n° 1), porte déjà le sceau d'un plus sérieux et plus sombre destin. Sur les pages du sixième quatuor où Beethoven écrivit ce mot : *la Malinconia*, voici que s'allongent les ombres. La tristesse approche, et même la souffrance. Mais, pour les éloigner, il suffit encore à la jeunesse du maître de nouer autour d'une valse allemande la guirlande légère de ses danses et de ses chants.

Bientôt, contre des assauts plus rudes, Beethoven ira chercher des recours plus héroïques, de plus secrets et plus sacrés asiles. Tantôt il se réfugiera dans le mouvement et dans l'acte, dans la révolte, la lutte et la fureur, dans l'âpre ironie et dans je ne sais quel *humour* farouche; tantôt ce sera dans l'abîme intérieur, inviolable, de la pensée pure, de la méditation et de la prière. C'est ainsi que ses *adagios* et ses *allegros* seront les chefs-d'œuvre égaux et contraires de la passion et de la patience, de la joie et de la douleur, de l'angoisse ou du désespoir et de la paix ou de la foi. Mais la patience, l'allégresse, la paix, finiront par être les plus fortes. Beethoven est le demi-dieu dont nous disions plus haut que Nietzsche a parlé, « qui parvient à vivre dans des conditions effroyables, et à en vivre vainqueur ». Au terme de chacune de ses œuvres, ou d'un cycle de ses œuvres, ou de son œuvre tout entier, le souvenir, je ne dis pas unique, mais le plus grand et le dernier qui nous reste, c'est le souvenir de sa victoire.

Beethoven enfin n'est pas seul dans ses quatuors, bien qu'il y soit tout entier. Personnelle et lyrique au plus haut degré, sa musique est autre chose encore. Avant tout et plus que tout intérieure, il n'est pas rare qu'elle s'échappe au dehors et s'y répande. Musique de chambre, dit-on, et cela est bien dit; quelquefois aussi musique d'église, par la gravité, par la sainteté même; ailleurs, par la verve et la libre joie, musique de rue, pleine de sérénades et de chansons; musique populaire, témoin les thèmes russes introduits dans l'*op.* 59, témoin surtout le finale éblouissant, *alla Zingara,* du treizième quatuor, ce morceau qui dut, sur la demande de l'éditeur, remplacer la fameuse fugue, déclarée impossible, et que Beethoven écrivit sur son lit de mort. La nature même a sa part dans les seize chefs-d'œuvre, et des éclairs comparables à ceux de la Symphonie *Pastorale* sillonnent le tumultueux finale du quatuor en *ut* majeur (*op.* 59, nº 3) que les Allemands encore ont surnommé le quatuor « des héros ».

Ainsi, de ce que nous sommes et de ce qui nous entoure, en notre âme et hors de notre âme, il n'est rien que le génie de Beethoven ne représente et n'évoque, ne saisisse et n'embrasse. Il y a dans ses quatuors de la musique pour tous les degrés et pour tous les instants, pour tous les états et pour tous les aspects de la vie.

L'exécution des quatuors de Beethoven par « le quatuor » Joachim a été ce qu'il peut y avoir, dans l'ordre de l'interprétation musicale, de plus simple et de plus pur, de plus élevé et de plus profond. Encore voudrait-

on trouver ici un autre mot que celui d'interprétation. Il a le sens d'intermédiaire, et l'art de Joachim et des siens ne consiste, en s'effaçant, en s'oubliant eux-mêmes, qu'à supprimer toute entremise, à créer entre l'œuvre et nous la communication directe et le contact absolu. « Il faut qu'il croisse et que je diminue. » Le serviteur fidèle parle ainsi de son maître, et, depuis plus d'un demi-siècle, les vrais, les grands maîtres, ont trouvé dans Joseph Joachim un de leurs plus fidèles serviteurs. Quels disciples aussi : un Halir, un Wirth, un Haussmann, qu'avec lui nous venons d'entendre, il a formés à les servir comme lui! Admirable concert, où l'un commande sans rigueur, où les autres obéissent avec amour! Concert unanime, où vit en quatre personnes, où chante par quatre voix un esprit unique! « Chacun en a sa part, et tous l'ont tout entier. » Et puis, on ne saurait dire de tels musiciens qu'ils font de la musique. Mais plutôt ils sont la musique, et elle est eux, n'étant que l'exercice naturel de leur activité, le mode essentiel de leur être.

Admirable interprète, — puisqu'il faut nous contenter de ce mot, — Joseph Joachim est de plus un illustre témoin. Lorsqu'il naquit, il y avait quatre années seulement que Beethoven était mort. Les Mendelssohn et les Schumann, puis les Brahms, l'ont eu pour élève et pour ami. Contemporain d'un âge glorieux de la musique, il y survit glorieusement. Enfin, rien n'est égal à la noblesse de son art, hormis la dignité de sa vie. « *Veglio onesto,* » disait Dante d'un grand Romain qu'il rencontra parmi les ombres. Pour honorer la vieillesse de Joseph Joachim, on ne saurait trouver de plus beau nom.



LES SONATES POUR PIANO DE BEETHOVEN

A Édouard Risler.

Mars 1906.

« Toujours du Beethoven, mais longuement cette fois, et tout ce qui te viendra. » Taine parlait un soir de la sorte à son ami Wilhelm le musicien[1]. Neuf fois, et non point une seule, chaque samedi, de la fin d'octobre à la fin de décembre dernier, M. Édouard Risler nous a joué du Beethoven, toujours du Beethoven. Et ce qui « lui vint », à l'admirable artiste, au cours d'une saison qui n'avait pas encore eu parmi nous sa pareille, ce ne fut rien moins que l'œuvre de piano presque tout entier, les trente-deux sonates du maître.

Neuf soirées consacrées à un seul musicien, par un seul interprète! Il n'y a que Beethoven pour mériter, j'allais dire pour supporter un tel hommage. Il n'y a que M. Risler aujourd'hui pour le lui rendre. Un public heureusement s'est trouvé, chaque fois plus nombreux, plus attentif et plus ému, pour y participer et pour y applaudir.

1. *Thomas Graindorge*, ch. XXIV (*Un Tête-à-Tête*).

Sans une défaillance, bien plus, avec une force, une inspiration toujours croissante, M. Risler a soutenu jusqu'au bout sa magnifique et redoutable entreprise. Les premières notes de la première sonate, résonnant sous ses doigts, avaient été pour nous le signal d'un long espoir et le gage d'une joie infinie. Elles ne mentaient pas, et la suite a justifié leurs promesses. Assurément on attendait de M. Risler autant d'éclat et de puissance, de profondeur et de mystère dans les grandes sonates; peut-être moins de charme et de poésie, moins d'ingénuité, d'originalité dans les autres, dont il nous a véritablement révélé plus d'une. Oh! les belles veillées que furent ces neuf samedis beethoveniens! Et pour leurs lendemains, quels trésors de pensée, d'émotion, de résolution et de volonté même, n'ont-ils pas fournis à nos loisirs du dimanche!

Nous ne pouvons que répéter de l'interprétation de M. Risler ce que nous en avons dit souvent. Aucun talent n'est mieux approprié, plus adéquat au génie de Beethoven, parce que nul autre ne réunit au même degré la raison et le sentiment, l'intelligence et la passion, les deux éléments dont l'équilibre est Beethoven lui-même et tout entier. L'esprit et l'âme; c'est à l'un autant qu'à l'autre que Beethoven éclate et que M. Risler le fait éclater. Par la discipline et la liberté, par un lyrisme en quelque sorte classique, par l'accord de la règle avec la fantaisie, M. Risler est pareil à ces justes dont un livre saint a dit qu'ils marchent dans la loi du Seigneur : *Ambulant in lege Domini.* Ils sont dans la loi, mais ils n'y sont point immobiles. Elle les envi-

ronne toujours, elle ne les contraint et ne les opprime jamais. Un autre livre, profane celui-là, — c'est un roman de Cherbuliez, — nous apprend que « s'il est beau d'être un héros, il ne l'est pas moins d'être une conscience. » Beethoven a été l'un et l'autre. Pour le traduire, il convient de lui ressembler. Plus on entend M. Risler, plus on doute s'il faut admirer davantage ce qu'il y a dans son talent de souvent héroïque, ou de toujours consciencieux.

Parmi les diverses beautés qui composent la beauté pour ainsi dire intégrale des sonates de Beethoven, il en est qui leur sont communes avec les quatuors et les symphonies. Il y en a d'autres qui leur sont particulières, et que nous voudrions indiquer ou rappeler d'abord. Chefs-d'œuvre les plus intimes du maître, les sonates sont encore ses chefs-d'œuvre les plus uns, ses chefs-d'œuvre enfin les plus personnels, étant les seuls dont il ait lui-même été l'interprète. Beethoven a joué les sonates de Beethoven, et cela — je ne les entends jamais sans y songer — les fait plus étroitement, plus chèrement siennes.

Beethoven fut, paraît-il, un grand pianiste, un maître de la technique, bien qu'il n'appartînt pas, si nous l'en croyons lui-même, à l'école des virtuoses qui ne manquent jamais une touche. Peu de temps après son arrivée à Vienne (en 1792), il joua ses trois premières sonates (*op.* 2) devant « M. Joseph Haydn, docteur en musique », à qui il les avait dédiées en ces termes. C'était dans l'un des concerts donnés tous les vendredis

par le prince Lichnowsky, lequel avait aimé, protégé Mozart et devait être aussi l'hôte de Beethoven quelque temps et son ami toujours. Mais bientôt l'horrible infirmité commença de se faire sentir. Les mains de Beethoven cessèrent d'être harmonieuses. Le bruit, le bruit sublime, que lui avait fait sa jeunesse, s'éteignit par degrés et pour jamais. De son propre génie il ne se rendit plus lui-même à lui-même témoignage. Il joua pour la dernière fois devant le public en 1814. L'année suivante, il était incapable d'accompagner un *lied*. « Un voyageur anglais, Russell, qui le vit au piano vers 1825, a rapporté que lorsqu'il voulait jouer doucement, les touches ne résonnaient pas, et que c'était saisissant de suivre, dans le silence, l'émotion qui l'animait, sur sa figure et sur ses doigts crispés[1]. »

Personnelles par rapport à Beethoven, ses sonates le sont aussi par rapport à nous, pourvu seulement que nous ne soyons pas trop nombreux à les écouter. Plus que les symphonies, plus que les quatuors peut-être, elles haïssent le *profanum vulgus* et l'écartent. Elles commandent l'attention et le recueillement. Elles ressemblent moins à des panégyriques ou à des oraisons funèbres, qu'à des méditations ou à des élévations sur les mystères. Elles ont besoin de l'intimité, sinon du tête-à-tête. Pour que leur génie ombrageux s'effarouche, il suffit — nous en fûmes témoin — du bruit que font, en tournant les pages, les auditeurs trop ou trop peu musiciens pour se contenter d'entendre, et qui « suivent »

1. Cité par M. Romain Rolland (*Beethoven*).

sur la partition. Beethoven sans doute a pensé de ses sonates ce que Mozart n'a peut-être pas dit, mais aurait pu dire de son *Don Juan :* qu'il était bon pour lui-même et pour ses amis. En écoutant les sonates, chacun de nous se croit l'ami de Beethoven, appelé par le maître, sublime autant que jamais et comme jamais familier, à la faveur de ses plus secrètes confidences.

Enfin, tandis que la symphonie est admirable à cause de la pluralité des éléments qui la composent et qu'elle doit rassembler, c'est l'unité qui fait de la sonate une égale merveille; l'unité, que dans la symphonie le chef d'orchestre établit, mais qui préexiste dans la sonate par définition même et par nature. Chacune ainsi découvre un des deux aspects, manifeste une des deux lois de la vie. L'une est le chef-d'œuvre solidaire, l'autre solitaire, du même art et du même génie.

Faut-il regretter que la sonate soit privée de la multiplicité des instruments et des interprètes? Ou bien doit-on se féliciter qu'elle en soit affranchie? Gagne-t-elle en personnalité plus qu'elle ne perd en variété, en étendue et en puissance? Nous n'en déciderons pas. Aussi bien les maîtres ont montré qu'ils aimaient également d'être servis tantôt par des serviteurs unanimes, tantôt par un unique serviteur. Tout ce que nous pouvons et même ce que nous devons assurer, parce que tout cela nous est plus que jamais sensible aujourd'hui, c'est qu'en face de la symphonie et du principe du nombre, il est bon que la sonate rétablisse et relève le principe de l'individu. Par là, dans les jours où nous sommes, elle nous

apparaît comme la forme, ou le genre musical, qui nous donne l'exemple le plus salutaire et la plus nécessaire leçon.

Leibnitz disait : « Il y a de la géométrie partout. » Oui, même dans la musique, et non seulement dans la musique d'un Bach, mais dans celle, infiniment plus libre, d'un Beethoven. Les trente-deux sonates forment un répertoire, ou mieux un trésor de lignes et de figures, animées et vivantes, que pas un autre n'égale pour l'abondance et la variété. Il semble que Beethoven, écrivant pour le piano seul, se soit juré de racheter l'absence ou du moins la monotonie du timbre, cette couleur du son, par la richesse et la diversité du dessin.

Il y a merveilleusement réussi. Rappelez-vous la première phrase du premier morceau de la première sonate *op.* 2 (en *fa* mineur); comme elle monte, comme elle file et pointe tout droit! Telle autre (début du premier *allegro* de la première sonate *op.* 10, en *ut* mineur) s'élance aussi, mais en se brisant, en formant des angles pareils aux carreaux de la foudre. Les thèmes de ce genre, de cette forme et de ce mouvement dévorent en quelque sorte l'espace. D'autres, au lieu de s'y déployer, s'y resserrent et s'y réduisent. Un intervalle étroit les enferme; des inflexions modérées n'altèrent ou ne rompent qu'à peine leur ligne à peine sinueuse, aussi pure, aussi calme que celle de l'horizon. Le premier motif de l'*adagio* de la sonate en *ut dièse* mineur (dédiée à Juliette Guicciardi) fournirait un exemple, fameux entre tous, d'une mélodie bornée en son cours ou, pour em-

ployer le mot technique, en son *ambitus,* et pourtant infinie par le sentiment et la beauté.

D'autres thèmes, tout différents, et même contraires, semblent tracer dans l'air des courbes et des cercles parfaits. Ils font penser à celui dont parle Dante :

Cosi la circulata melodia
Si sigillava...

Relisez les trois finales de la sonate en *la bémol op.* 26 (après la marche funèbre), de la sonate *op.* 31 n° 2 (en *ré* mineur) et de la sonate en *fa* majeur *op.* 54. Le premier descend, tandis que le dernier monte; le second se meut en quelque sorte sur place. Mais, tous les trois, ils s'enroulent et se déroulent en volutes sans fin. Littéralement, ils nous environnent et nous enlacent. Aussi bien, la forme circulaire n'est pas seulement le fait ou le caractère d'une phrase : elle peut l'être d'un morceau tout entier, et le *rondo* se reconnaît précisément au tour, ou au tournant de la mélodie, à son contour et à son retour. Un romancier nous assurait naguère, avec un peu de subtilité, que « le bonheur est rond ». Si l'on ne craignait de raffiner davantage encore et de pousser trop avant la comparaison des idées ou des sentiments avec les lignes ou les formes, on serait tenté d'expliquer par cette analogie ou ce rapport l'*éthos* aimable, et pour ainsi dire heureux, des *rondos.*

Les moindres figures — j'entends les moins étendues — peuvent avoir, dans la musique de Beethoven, la plus grande importance. Un commentateur éminent des sonates a très bien montré, dans l'*op.* 106, la place

et le rôle d'une simple tierce, et comment, sur un intervalle aussi étroit, une œuvre aussi colossale est fondée et porte en quelque façon tout entière[1].

Cette géométrie sonore tantôt se réduit ainsi à un trait unique et très bref, tantôt elle se développe au contraire et se complique à plaisir. *Con alcune licenze.* C'est en ces termes que la grande et terrible fugue par où finit l'*op.* 106 s'intitule et semble, d'avance, s'excuser. Mais à ces « quelques licences » Beethoven a mêlé certaines rigueurs, qui ne sont peut-être pas moins admirables. Un épisode, entre autres, me paraît un prodige à la fois de scolastique et d'inspiration, de métier, ou de facture, et de génie. C'est un chef-d'œuvre du genre connu sous le nom, barbare mais expressif, de canon *cancrizans* ou « à l'écrevisse », parce que le thème y revient à reculons. Le tour de force, ou d'adresse, est extraordinaire. Il est particulier à la musique. Elle seule peut l'exécuter. Seule de tous les arts, elle est capable de reprendre ou de remonter à rebours toute une série d'éléments, et, renversant l'ordre primitif, d'en créer un autre, contraire, également logique, également harmonieux. Mais il y a plus encore ici. Dans les grandes lignes de la polyphonie, d'autres, qui s'y rapportent, viennent s'inscrire. De ces forces conjointes ou conjuguées naissent et renaissent constamment des formes vraiment vivantes. Elles se meuvent dans l'espace. Les sons alors deviennent visibles. On croit regarder autant

1. Prof. Dr Carl Reinecke : *Die Beethoven'schen Klavier Sonaten* (*Briefe an eine Freundin*). Vierte Auflage. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1905.

qu'on écoute. On comprend le mot de Grillparzer : « Oreille, œil de l'âme, » et ce que peut être cette transformation ou plutôt cet échange de perceptions, qui s'appelle, je crois, d'un vilain nom scientifique, « le vicarisme » des sens.

Force des sons, force de l'âme. Devant tout chef-d'œuvre musical, il faut en revenir aux deux termes, dont le rapport est la musique même. Mais l'une et l'autre force, telle que la possède et l'exerce le Beethoven des sonates pour piano, qui la saura définir? Qui dénombrera les éléments dont elle est composée?

La force des sons d'abord — et nous prenons le mot de force au sens le plus général — est ici partout. L'évolution du genre même de la sonate et celle de certaines formes comme les variations ou la fugue; le rythme, la mélodie, et celle-ci non seulement en soi, mais plus encore dans son progrès et son développement; la modulation, la tonalité, chacun de ces points fournirait sans peine un chapitre au livre qu'on pourrait écrire sur ce sujet : De la Musicalité des sonates de Beethoven.

Rien que dans l'ordre du rythme, il semble bien que Beethoven ait été le plus grand de tous les musiciens. Il est vraiment le maître de l'heure. Le domaine par excellence de la musique : le temps, nul autre n'en a disposé, nul autre ne l'a divisé comme lui. Sublime quelquefois par la fougue et la violence, par la passion, la fantaisie et les ruptures soudaines, le rythme beethovenien peut l'être aussi par l'égalité, par le calme et par la paix.

Quant à la mélodie de Beethoven, en des jours comme les nôtres, où la musique menace de s'évanouir et de se dissoudre, on n'en vantera jamais trop la précision et le relief, le contour arrêté, ferme et plastique. Après l'avoir cherchée, approchée avec une peine, une angoisse même dont ses carnets d'esquisses nous rendent témoignage, lorsque Beethoven enfin a saisi son idée et la possède, il nous l'expose, il nous l'impose tout de suite et pour toujours. A nous désormais, comme à lui-même, elle ne saurait plus échapper. Très vaste parfois, et de longue portée, elle remplit des mesures, des lignes entières. D'autres fois, quelques notes suffisent à la constituer. Mais, pour être plus courte, elle n'en est pas plus vague. Deux notes de Beethoven, oui, rien que deux, peuvent être un chant. Elles chantent déjà, les deux notes que Beethoven ajouta comme un parvis sonore, ou plutôt comme je ne sais quelles propylées mystérieuses et sombres, au seuil de la cantilène infinie qu'est l'*adagio* de l'*op.* 106. Dans les sonates, fût-ce dans les dernières, on ne trouverait peut-être pas un seul thème dont le début ne fixe le caractère général, dont l'ébauche ou l'amorce ne nous annonce ce qu'il sera dans sa plénitude et dans sa perfection.

Elle est admirable, la mélodie de Beethoven, quand, ayant fait choix d'un ton, fût-ce le plus simple, elle s'y attache et pour ainsi dire s'y enferme. Le ton d'*ut* naturel majeur domine le finale de l'*Aurore* et l'*arietta* de l'*op.* 111. Il répand sur l'un et sur l'autre son égale et pure clarté. Mais la mélodie de Beethoven est admirable encore quand, avec des soins et comme des

précautions infinies, ou, tout au contraire, avec une soudaineté qui nous saisit, elle s'échappe et franchit quelques degrés de la gamme, cette échelle aussi mystérieuse et divine que celle que le patriarche vit en songe. Ainsi Beethoven nous fait goûter tour à tour le charme de ce qui passe et de ce qui demeure, la beauté des deux ordres ou des deux principes, celui de la modulation et celui de la tonalité.

Autant que dans son propre fonds et dans son être même, si ce n'est davantage, le caractère et la valeur éminente de la mélodie de Beethoven consiste dans son développement. Belle tout de suite, elle devient encore plus belle. Cette cause a des effets qui la dépassent et la débordent. Un thème de Beethoven possède une vertu sans pareille d'expansion et de progrès. Et voilà le don, le privilège qui fait de Beethoven — du Beethoven même des sonates — le premier de tous les symphonistes. Plus grand que Bach à cet égard par la passion, il est plus grand que Wagner par l'ampleur et la liberté, parce que jamais les nécessités théâtrales de l'action et de la parole n'entravent ou ne réduisent l'évolution de sa pensée.

De cette pensée, il n'y a pas un fragment, pas une parcelle qui ne soit féconde. Ici tout est organique, animé; tout possède la vie et la communique. Trois notes (comme dans le premier *allegro* de la sonate des *Adieux;* moins encore : un accent, un *ictus* rythmique (sonate *op.* 90, en *mi* mineur), cet atome, ce rien suffit au musicien pour qu'il en tire un monde. Enfin, l'esprit ou le génie mélodique s'unissant toujours chez Beetho-

ven à celui de la symphonie, il peut arriver (par exemple dans l'*andante* varié de la sonate *op.* 109) que la première variation d'un thème ou d'un chant soit un nouveau chant elle-même, similaire et supérieur à la fois, aussi mélodique que la mélodie originale, mais plus lyrique et plus sublime encore.

Quel génie a jamais, comme celui-là, concilié les contraires et frappé quelquefois ensemble les deux pôles de l'art? En appellerons-nous du Beethoven qui développe sa pensée au Beethoven qui la brise? Qui choisirait — s'il fallait choisir — entre la magnifique ordonnance de tel ou tel *allegro* et l'égarement suprême de cet *arioso dolente* (*op.* 110) où la mélodie épuisée et haletante s'interrompt à chaque mesure et tombe sur chaque temps d'une chute toujours plus lourde et plus douloureuse?

Alors même que Beethoven se tait, nous pouvons, nous devons l'écouter encore. Musicales en tout, les sonates le sont jusque dans le silence; à la manière — muette aussi quelquefois — de l'ouverture de *Coriolan* et de la marche funèbre de l'*Héroïque*. Le commentateur que nous citions plus haut[1] avait bien raison d'écrire à son élève, à propos du *largo* de la sonate en *mi bémol op.* 7 : « Observez quels admirables, merveilleux silences Beethoven a *composés*. » Il importe beaucoup de ne les point abréger. M. Risler a compris cela comme le reste. Il n'ignore pas ce que Wagner a fait dire par Beethoven des points d'orgue qui coupent les

1. M. Reinecke.

premières mesures de la symphonie en *ut* mineur : « Tenez mon point d'orgue longuement et terriblement. Je n'ai pas écrit des points d'orgue par plaisanterie ou par embarras, comme pour avoir le temps de réfléchir à ce qui suit... Alors la vie du son doit être aspirée jusqu'à extinction. Alors j'arrête les vagues de mon océan et je laisse voir jusqu'au fond de ses abîmes; ou je suspends le vol des nuages, je sépare les brouillards confus, je fais apparaître aux regards le ciel pur et azuré, je laisse pénétrer jusque dans l'œil rayonnant du soleil. Voilà pourquoi je mets des points d'orgue[1]. »

Au cours des trente années entre lesquelles ses trente-deux sonates se répartissent, Beethoven a tout accru, tout dilaté; non seulement sa pensée mélodique, mais telle ou telle forme particulière : le menuet, dont il a fait le *scherzo,* la fugue, les variations, le récitatif et, plus généralement, le genre et les dimensions de la sonate elle-même.

Il est fort remarquable que les cinq dernières sonates contiennent trois grandes fugues, dont l'une, colossale, celle de l'*op.* 106, et deux thèmes variés, dont le dernier morceau de la toute dernière sonate, la fameuse *arietta.* (C'est de ce diminutif modeste, peut-être légèrement ironique, que se nomme l'immense et suprême chef-d'œuvre qui sert à tous les autres de conclusion ou d'apothéose.) Beethoven a donné lui-même la raison de son retour aux formes scolastiques du passé. « Faire

1. Traduction de M. Maurice Kufferath.

une fugue, disait-il en ses dernières années, cela n'a rien d'artistique. J'en ai composé par douzaines au temps de mes études. Mais la fantaisie a ses droits tout de même, et désormais, dans la vieille forme traditionnelle, j'ai résolu d'introduire un élément de nouveauté et de poésie. »

Il a tenu sa résolution. Dans son admirable édition critique des sonates, Hans de Bülow écrit très justement : « La fugue est pour Beethoven ce que la musique en général est pour les poèmes dramatiques de Richard Wagner : non le but, mais le dernier et suprême moyen dans la gradation expressive. De là le caractère passionné, en quelque sorte *électrique,* de la fugue beethovenienne. Il n'a rien à voir avec la beauté formelle, objective, purement classique, de la fugue de Bach, laquelle n'a d'autre fin qu'elle-même. »

Cela n'est pas moins vrai de la variation que de la fugue. La variation, elle aussi, — l'andante de l'*op.* 109 et l'*arietta* de l'*op.* 111 en témoignent, — la variation a reçu de Beethoven un surcroît prodigieux de poésie et de lyrisme, d'expression, de pathétique et de vie. Par un dernier coup de génie, l'une et l'autre forme, l'un et l'autre genre musical ont été portés, élevés ensemble de l'ordre de la raison et de l'esprit à l'ordre de la passion et de l'âme.

Du récitatif aussi, du récitatif de piano, qu'a fait le Beethoven des sonates? Bach et Mozart en avaient donné des exemples (*Fantaisie chromatique,* variations sur le thème d'*Une fièvre brûlante*). Beethoven en a créé les chefs-d'œuvre (sonate *op.* 31 n° 2, en *ré* mineur;

sonate en *la bémol, op.* 110). Ici le génie du maître brise les dernières entraves. En s'échappant hors de la mesure, on dirait qu'il s'est affranchi même du temps, que pour lui désormais rien ne limite ni ne partage. Ivre de sa liberté et de sa fantaisie, il plane — un moment au moins — dans l'infini de la durée.

Il y a plus, et de tels passages possèdent un autre caractère. Comme l'*arioso,* peut-être encore davantage, le récitatif instrumental de Beethoven (soit ici, soit au début du finale de la symphonie avec chœur) manifeste une tendance, une aspiration de la musique à la parole. Envieuses de la vertu des mots, et pour essayer d'y atteindre, les notes n'hésitent pas à réduire, si ce n'est à sacrifier la mélodie et la mesure, ces deux éléments de leur propre vertu. Le récitatif de Beethoven exprime — et ce n'est pas sa moindre beauté — le désir ou le rêve de cette impossible métamorphose. Il est le témoin et l'interprète des sons qui voudraient ressembler au verbe et se transformer en lui.

Autant que telle ou telle forme particulière, c'est la sonate elle-même que Beethoven a renouvelée et affranchie. Non pas que son évolution à cet égard et dans ce genre ait eu rien de systématique et de rigoureux. Il ne l'opéra point sans des retours ou des regards en arrière, vers la tradition de ses devanciers et l'idéal de sa jeunesse. A des sonates qu'on peut déjà qualifier d'avancées, d'autres, tout autres, succèdent, qui, sans les désavouer, les tempèrent en quelque sorte et nous délassent. Au nombre comme à l'ordre classique des morceaux ou des mouvements, vous croyez que Beethoven a

renoncé pour jamais; soudain vous le voyez y revenir et s'y soumettre. Il n'y a de certain que ceci : dans les toutes dernières sonates, suivant une méthode contraire à celle qu'il a pratiquée en ses derniers quatuors, le maître réduit généralement le nombre des morceaux. Mais, en revanche, comme il en accroît l'étendue et la profondeur! Un vers de Heredia, l'un des derniers et des plus magnifiques, exprimerait assez bien l'émotion et l'espèce d'émoi sacré où nous jettent ces immenses poèmes sonores :

La divine terreur de l'ordre et de la force.

La force, l'auditeur des sonates suprêmes la reconnaît et la subit tout de suite. L'ordre est plus long à se révéler. Avant de le comprendre, il faut commencer par y croire. Il convient d'aborder les derniers chefs-d'œuvre de Beethoven avec un désir ardent et sincère, avec un cœur soumis et religieux. Alors, par degrés, leur infini se découvre. Alors l'idée, invisible d'abord, mais partout présente, rayonne sous les ornements et les voiles, à travers la polyphonie des fugues et des variations. Alors nous pouvons enfin porter la vérité tout entière et, pour nous, en nous, suivant une parole sainte, l'intelligence est le fruit de la foi.

Beauté linéaire, beauté sonore, la beauté morale des sonates de Beethoven achève, couronne toutes leurs autres beautés. Et les mots de beauté morale veulent dire ici beaucoup de choses.

Ils rappellent premièrement que la musique instru-

mentale nous offre de la pensée, ou de la passion, la représentation la plus générale et la plus indépendante. Seule de tous les arts, elle « exprime les sentiments sans leur donner d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des faits narrés par le poème, des conflits figurés sur le théâtre par les personnages du drame et leurs impulsions. Elle fait briller et chatoyer les passions dans leur essence même... Elle les dépouille de la gangue des circonstances... Elle abstrait les émotions qu'elle chante de toute donnée positive, en ne leur assignant pas de cause, pas d'effet, en ne les dépeignant que dans le flamboiement de leur force virtuelle[1]. »

Sans doute, entre tous les chefs-d'œuvre de la « musique pure », les sonates de Beethoven possèdent le pouvoir de généraliser et d'abstraire. Pourtant, celui qui les écoute ne peut s'empêcher de songer à Beethoven lui-même, à sa vie et à son destin, à l'idée ou à l'idéal qu'il se formait de son art. Sous des réserves et des distinctions que le temps nous manque de formuler ici, nous savons qu'il donnait volontiers un sujet à sa musique; bien plus, qu'il en était, qu'il s'en faisait lui-même, avec ses joies et ses douleurs, ses amitiés et ses amours, ses luttes et ses victoires, avec toute son âme enfin, le sujet, ou plutôt le héros. Alors, au sein des chefs-d'œuvre de Beethoven, nous voyons Beethoven en personne apparaître. Le style vraiment devient l'homme; il nous le révèle, nous le livre, et notre émotion s'accroît de sa précision même, quand nous sentons, quand nous

1. Liszt, dans son livre *Des Bohémiens et de leur musique.*

croyons voir le génie du maître se cristalliser ou s'incarner en lui.

« Beauté morale, » avons-nous dit ; c'est-à-dire encore beauté surtout intérieure et, selon l'épigraphe de la Symphonie *Pastorale* elle-même, *Mehr Ausdruck als Malerei,* expression plutôt que description. Dans les sonates de Beethoven, les choses n'ont à peu près, à très peu près, aucune part. Pour une marche funèbre, une seule, escortant en réalité la dépouille d'un héros, que de marches, héroïques aussi, qui ne sont que des mouvements de l'âme ! De ces trois noms, arbitraires et qui ne furent pas donnés par Beethoven, l'*Aurore,* la *Pastorale,* le *Clair de lune,* les deux premiers, dans une certaine mesure, et par des raisons vaguement pittoresques, pourraient se défendre et se justifier ; le troisième est un simple contresens, ou plutôt un contresens prétentieux. Quant à la sonate intitulée — celle-là par Beethoven lui-même, — *les Adieux, l'Absence et le Retour,* elle renferme, il est vrai (*coda* du premier *allegro,* début du finale), des effets de description ou d'imitation. Mais l'extériorité n'est ici que le complément et l'accessoire de la vie intime et intense. Écrite à l'occasion du départ ou de la fuite (devant l'invasion française), de l'absence et du retour de l'archiduc Rodolphe, le pathétique de l'œuvre dépasse, et de beaucoup, celui de la circonstance et du sentiment qui l'inspira. Si, dans le dernier morceau notamment, Hans de Bülow a pu trouver avec raison des mouvements et des éclats comparables à ceux du duo de *Tristan,* c'est que Beethoven en effet, par la force même de son génie, a été comme emporté bien

au delà de l'affection qu'il voulait exprimer, jusqu'au paroxysme du plus passionné, du plus violent amour.

Ainsi le royaume de Beethoven est en lui-même. Mais ce royaume intérieur, il le possède, et, de la première à la dernière sonate, il le parcourt tout entier. Ame de souffrance et de colère, Beethoven en est une aussi de tendresse et de joie. Par une injustice trop commune, on ne le reconnaît comme souverain que dans le gigantesque et le douloureux. Mais quelquefois « toutes ses puissances courbées et opprimées se redressent, et l'essor de sa félicité est aussi indomptable que les soubresauts de son désespoir[1] ».

Oui, c'est un « essor » véritable que prend en de tels moments la « félicité » de Beethoven. A sa désolation ou à son martyre je ne sais de comparable alors que son extase et ses ravissements. Mais déjà sa fantaisie donne un autre cours à son allégresse. Celle-ci tantôt s'exhale et sourit en des *rondos* ingénus, tantôt elle éclate en de brusques transports, dans les saillies et, comme il disait lui-même, dans les *raptus* de je ne sais quel *humour* farouche. Il attaque à l'allemande, *alla tedesca,* la sonate *op.* 79 en *sol* majeur; plus tard il ne craint pas de jeter au milieu d'un de ses plus sublimes poèmes (*op.* 110) le refrain populaire d'une chanson d'étudiants. Ainsi, comme de la douleur, Beethoven a connu toutes les formes et tous les degrés, tous les modes et jusqu'aux nuances les plus subtiles de la joie.

« Beauté morale, » redirons-nous enfin, pour la der-

1. Taine, *Thomas Graindorge.*

nière fois, des sonates du maître. Et par là nous entendrons, au moment de nous séparer d'elles et pour ne l'oublier jamais, qu'elles nous offrent, avec un intérêt de sympathie ou d'émotion, des exemples de conduite et des leçons de volonté.

Chaque sonate de Beethoven (chacune au moins des plus grandes, des plus belles) est un combat. Elle est la lutte, non pour la vie, mais de la vie, la lutte qu'est la vie elle-même. Elle nous montre l'âme en proie aux forces ennemies, tantôt à celles du dehors, tantôt à celles du dedans, quelquefois encore plus redoutables.

Chaque sonate de Beethoven est une victoire. De tous les conflits, fût-ce les plus atroces, Beethoven finit par sortir triomphant. « Je ne suis heureux, disait-il, que lorsque je surmonte quelque chose. » Son œuvre est le chant sublime de ses héroïques bonheurs. Frappé toute sa vie, mais frappé en vain, il est pareil au chêne blessé dont parle le poète, qui retenait la hache en sa blessure, et grandissait

> ... élevant vers le ciel dans son cœur,
> L'instrument de sa mort, dont il vivait vainqueur.

Pour vaincre la fortune et lui-même, le musicien des sonates a des recours et comme des armes différentes. Le plus souvent il se jette ou se rejette dans l'action. Après la marche funèbre, la tombe à peine fermée, le finale de la sonate en *la bémol* retourne et se reprend à la vie. Au début du finale de la sonate en *ut dièse* mineur (à Juliette), sur le dernier temps de chaque mesure, deux accords, frappés avec rage, brisent les furieux

assauts de la douleur. Enfin cette parole fameuse du maître : « Je veux saisir le destin à la gueule, » semble passer de l'ordre de la pensée à l'ordre de la réalité et de la vie dans la strette frénétique du finale de l'*Appassionata*.

Mais Beethoven a parfois des échappées plus hautes, on pourrait dire plus saintes. Alors il ne s'enivre plus de sa force, mais de sa douceur et de son sacrifice. Il possède son âme dans la patience. Il s'opposait, il se résigne, et nous ne savons rien de plus beau que sa révolte, hormis son acceptation. Ce n'est plus par la violence qu'il se libère : c'est par la contemplation et, comme nous le disions tout à l'heure, par le ravissement et par l'extase. Au cours de ses trente-deux sonates, les *andante,* les *adagio* sans nombre, ont préparé sa rédemption; le dernier morçeau de son dernier chef-d'œuvre, l'*arietta* suprême, est le sommet où elle s'achève et se consomme en apothéose.

Parmi les plus grands artistes, en est-il beaucoup, en est-il un seul qu'on puisse, en prenant congé de lui, saluer deux fois, comme celui-là, du nom de maître? En est-il un dont le génie domine et règle conformément l'un à l'autre l'ordre de l'art et celui de l'âme, notre vie esthétique et notre vie morale! Un conseil et même un commandement sort de l'œuvre entier de Beethoven. Il se résume dans les deux mots et dans les trois notes qui servent de thème au premier morceau de l'une de ses grandes sonates : « *Lebe wohl!* Vis bien! » cette admirable formule de l'adieu allemand.



J.-S. BACH. — LE MUSICIEN-POÈTE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

J.-S. Bach. — Le musicien-poète, par M. Albert Schweitzer, avec la collaboration de M. Hubert Gillot ; préface de M. Ch.-M. Widor. 1 vol. Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1905.

C'est un livre d'érudition et c'est un livre d'art, où s'ajoutent à l'étendue des connaissances la profondeur et la finesse du sentiment. Que laisse-t-il donc à désirer? On le dira peut-être avant de finir. Mais, pour commencer, on aime à reconnaître que sur la vie et l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, rien n'avait encore été publié d'aussi complet en France; en Allemagne, rien d'aussi concis. « La vie et l'œuvre. » Au fond, et sous une apparence plus libre et plus diverse, tel est bien l'ordre — classique en de tels sujets — que l'auteur a suivi. Des cinq grands chapitres qui partagent son livre, l'avant-dernier : *le Langage musical de Bach,* est, par l'importance et l'originalité, le premier. Il traite d'une question que sous-entendait déjà le sous-titre de l'ouvrage : *le Musicien-Poète.* Et cette question dépasse ou déborde l'intérêt que peuvent offrir la personne et le génie du musicien, parce qu'elle touche à la nature, à l'essence de la musique même.

Ce que Bach eut de moins extraordinaire, c'est sa vie. Elle n'est en quelque sorte à la taille ni de son génie ni même de sa famille.

Une longue race de musiciens le précède, ou le prépare; une autre le suit. Né en 1685, le huitième enfant d'un père qui s'était marié deux fois, il eut lui-même deux femmes et vingt et un enfants (un de plus que nous n'avions cru jusqu'ici). Huit seulement, quatre garçons et quatre filles, survécurent à leur père. Et cela fait comprendre assez pourquoi, dans certaines cantates du *cantor* sublime, tant de douleur se mêle à tant de piété.

La seule de ses filles qui se maria devint la femme d'Altnikol, un élève du maître. La dernière, Régine-Suzanne, ne mourut qu'en 1809. Elle était dans l'indigence. La charité publique finit par s'émouvoir pour elle, et Beethoven fut le premier à la secourir.

Quant aux fils, on connaît leurs destins. Friedemann commença par être organiste à Halle. Le comte de Lippe prit Jean-Christophe-Frédéric à son service. Jean-Christian succéda à Haendel comme directeur de la chapelle royale d'Angleterre. Il fut « le Bach de Londres ». Son frère Philippe-Emmanuel, claveciniste du grand Frédéric, était celui de Berlin.

Le père vécut assez vieux pour être témoin du succès de ses fils, mais non pas heureusement pour l'être de la déchéance de l'un d'eux. Friedemann, dont il avait le plus estimé les talents, se jeta dans le désordre et la débauche. Il abandonna sa famille, sa maison, et se mit à boire. Son violon sous le bras, il courait les cabarets et les mauvais lieux. On l'y ramassait le soir à demi mort.

Quelquefois pourtant, une lueur de raison, de fierté même, lui revenait. « On raconte qu'un jour, dans une auberge, entendant dire que les sonates pour violon seul de Jean-Sébastien Bach n'étaient pas jouables, il prit son violon et les joua de mémoire, tout ivre qu'il était. » L'anecdote est à la louange au moins du fils et du musicien.

« L'âme d'un grand mystique confiné dans l'existence d'un paisible bourgeois du dix-huitième siècle. » M. Schweitzer définit l'âme de Bach en ces termes, d'après certaine cantate : *Von der Vergnügensamkeit (Éloge du contentement)*, qui lui paraît en quelque sorte un portrait du maître par lui-même. A la bonne heure. Bourgeoise, c'est-à-dire honnête, intime et recueillie; ordinaire même si l'on veut, pourvu que ce ne soit point à dire basse, ou seulement vulgaire, l'existence de Bach fut en effet tout cela. Elle n'eut rien, comme celle de Haendel, d'officiel et de public. Rien non plus d'incertain d'abord et d'errant, puis, à la fin, d'étranger à la patrie allemande. La carrière de Bach peut se résumer en quelques étapes modestes, et qu'il a toutes parcourues sur les chemins de son pays.

Au sortir du collège de Lunebourg, les premières et très humbles « places » du futur musicien de la *Passion selon saint Matthieu* furent celles de violoniste dans l'orchestre de Weimar, puis d'organiste dans les deux petites villes d'Anhalt et de Mülhausen. En 1708, âgé de vingt-trois ans, il retourne à Weimar. Bientôt, n'ayant point à se louer de son maître, il le quitte pour un autre, le prince de Cöthen, dont il dirige la chapelle

pendant six années. Enfin, en 1723, il se fixe à Leipzig. Il y succède à Kuhnau comme *cantor* de la *Thomasschule,* c'est-à-dire en la double qualité de maître d'école et de maître de chapelle. Il fit ce métier, car c'était à peine davantage, pendant un peu plus d'un quart de siècle et jusqu'à sa mort.

Le génie du maître s'accommoda mieux que son humeur d'un état qui lui créait des devoirs étroits et de vastes loisirs. Dans cette période, la plus importante de l'existence de Bach, son biographe a très bien fait la part des grandes œuvres et des petites misères. La besogne du *cantor* était peu de chose : quelques leçons de musique, voire de latin, à de pauvres gamins; chaque samedi, répétition, et le dimanche, exécution de l'office dans les deux principales églises de la ville, tour à tour. Voilà pour le travail.

La condition était moindre encore. Avec peu de considération, elle ne comportait aucune indépendance. Or, c'est de l'une et de l'autre que Bach était le plus avide et le plus jaloux. Constamment en lutte avec le conseil municipal, puis avec le consistoire, puis avec tous les deux ensemble, cet étrange et farouche serviteur entendait n'obéir qu'à lui-même. Non seulement au-dessus, mais à côté, mais au-dessous de lui, sa droiture, et parfois sa rigueur, suscitait à tout instant des conflits et des querelles. Il ne s'accordait pas beaucoup mieux avec ses subalternes et ses égaux qu'avec ses supérieurs, et l'histoire a parlé de certaine perruque par lui jetée à la tête d'un de ses collègues, d'où, préalablement, il l'avait arrachée.

Et puis, dans la vie comme dans l'art, il voyait tout en grand. D'un léger incident il faisait une affaire grave. Enfin il regardait toujours droit devant lui et réglait sa marche selon son regard. Alors il donnait contre l'obstacle que, plus adroit, il eût tourné peut-être, et, sans l'ébranler, il ne faisait que s'y meurtrir.

C'est pourquoi son école, son église même, lui fut quelquefois amère. Mais il ne trouva que douceur en sa maison. Autant que du sanctuaire, Bach est un grand musicien du foyer. « Avec ma famille, écrit-il à l'un de ses amis, je puis déjà former un concert *vocaliter* et *instrumentaliter*, surtout que ma femme chante un très beau soprano et que de son côté ma fille aînée exécute sa partie pas mal non plus. » Quant aux autres enfants, nous avons vu comment ils étaient doués.

Était-on las de faire de la musique, on en copiait avec le même amour. Dans la cantate : *Ihr die ihr euch von Christo nennet*, une simple partie de second hautbois évoque un gracieux tableau. « Les en-tête et les clefs sont de la main d'Anne-Madeleine[1]; mais les notes, gauches et raides, trahissent une main d'enfant. Au bas se trouve un petit monogramme, très primitif, qui s'efforce de combiner les trois lettres W. F. B. (Wilhelm Friedemann Bach). La cantate est très probablement de 1723. L'enfant avait alors treize ans; c'était sa première belle copie. » Et l'écrivain, suivant son aimable rêve, croit voir la mère et le fils assis à la même table. On

1. La seconde femme de Bach.

entend des pas dans l'escalier. « Dépêche-toi, dit la mère, c'est le père qui rentre. »

Retirée et modeste, cette vie ne fut pourtant pas obscure. L'Allemagne, plus qu'on ne le croit et qu'on ne le dit souvent, honora Bach avant sa mort. Il quittait peu Leipzig. Une fois seulement chaque année, en automne, il faisait une courte absence. Il allait volontiers à Dresde, alors « le paradis des musiciens ». En 1747, il se rendit à Berlin, où Frédéric II l'accueillit dignement. Ce fut son dernier voyage.

L'âge venait, mais non le déclin. Tout persistait en lui, le génie et l'âme, les petites faiblesses et les grandes vertus. Il avait, dit-on, le goût de l'argent. Mais il demeurait fidèle à d'autres attachements, plus nobles et plus forts. Jusqu'à la fin, autant que de son art, il garda l'amour de son Dieu. Jamais il n'avait séparé l'un de l'autre. Trois mots : *Soli Deo Gloria,* ou tout au moins leurs initiales, se lisent en tête de nombreux manuscrits de Bach. Et cette gloire était la première, la seule même, qu'il cherchât. Il en fit toujours l'unique raison, non seulement des chefs-d'œuvre, mais des principes ou des éléments de la musique, et jusque dans la basse chiffrée, il se plaisait à reconnaître la marque et comme le sceau divin.

Plus que religieux, mystique, le grand musicien sacré a connu, mieux que tout autre peut-être, le désir et, selon l'heureuse expression de son biographe, « la nostalgie de la mort ». Robuste entre tous et plein de vie, de gaieté même, cette vie avait beau surabonder en lui, se répandre hors de lui, il la savait, il la sentait péris-

sable, et c'est pour entrer dans la vie immortelle qu'il aspirait à mourir. De cette aspiration, pas une de ses œuvres ne témoigne avec plus d'éloquence que certaines cantates pour voix de basse. Elles abondent en hymnes funèbres, tous également admirables, les uns de calme et de sérénité, les autres d'allégresse et de jubilation sainte. Cherchez, dans la cantate : *Ich habe genug* (*C'en est assez*), la douce invite au sommeil : *Schlummert ein, ihr müden Augen* (*Fermez-vous, paupières fatiguées*). Puis, de l'exquise « berceuse spirituelle », passez à tant de cantiques — M. Schweitzer nous les signale aussi — frémissants d'impatience et de joie, et dites sur quel génie lyrique, de poète ou de musicien, la pensée de la mort eut jamais une telle prise, une telle puissance, tantôt pour l'apaiser, tantôt au contraire pour l'exalter et le ravir.

Réelle même et présente, la mort n'effraya pas celui qui, lointaine et toute idéale, l'avait chantée et chérie. On sait que Bach mourut, aveugle et frappé d'apoplexie, le 28 juillet 1750. Il est bon de rappeler comment il s'était préparé à mourir. « Couché dans une chambre sombre, il dictait, par un dernier effort, un choral à son gendre Altnikol : *Vor deinem Throne trete allhier* (*Seigneur, me voici devant ton trône*). Tel est le titre du cantique qu'il fit inscrire en tête de la page. Le manuscrit nous dit ses luttes pour aller jusqu'au bout de la dictée. L'écriture est presque illisible, pour avoir été tracée dans une chambre obscure. L'encre devient de plus en plus blafarde. On remarque les places où la dictée reprend, après les repos qu'était obligé de s'accorder le malade... »

On s'attendrit au souvenir du jeune Mozart chantant, comme pour lui-même, au moment de mourir, son *Requiem* inachevé. La dernière veillée musicale du vieux Bach a quelque chose de plus austère et d'aussi touchant.

Nous ne saurions ici, faute de place, analyser ou résumer seulement un livre où rien n'est omis de l'œuvre immense de Bach. Parmi tant de vues diverses, d'esthétique ou d'histoire, qui se croisent dans cette étude et ne s'y mêlent pas, il suffira de choisir deux ou trois aspects intéressants et peut-être nouveaux.

L'auteur a bien suivi l'évolution des formes ou des genres tels que le choral et motet, la cantate et la « Passion », qui vinrent en quelque sorte aboutir aux chefs-d'œuvre de Bach et s'y absorber. C'est le choral, en particulier, dont on n'avait pas fait voir encore, avec autant de force et de clarté, qu'il soutient, remplit et domine toute la musique religieuse de Bach, qu'il en est pour ainsi dire à la fois la base, le centre et le sommet.

Plus d'une conséquenc en résulte. Celle-ci d'abord, qui peut surprendre : c'est que Bach, génie original entre tous, a pourtant fondé plus d'un de ses chefs-d'œuvre sur des thèmes d'emprunt, et que de sa polyphonie, organisme aussi prodigieux par la personnalité que par la puissance, il n'a pas toujours créé l'élément générateur ou la cellule vivante.

Ne craignons pas au moins que sa grandeur en souffre aucune perte. Elle s'en accroît au contraire, et voici

comment. Le choral, a très bien observé M. Schweitzer, ne met pas seulement Bach en possession « des trésors de la poésie et de la musique protestante, mais encore il lui livre les richesses du moyen âge et de la musique sacrée latine dont lui-même est issu. Par le choral, sa musique étend ses racines jusqu'au XII[e] siècle et se trouve ainsi en contact vivifiant avec un grand passé. Elle n'est plus seulement un phénomène individuel; en elle revivent les aspirations, les efforts, l'âme même des générations antérieures. L'art de Bach représente l'éclosion » — ici nous aurions dit plutôt l'épanouissement — « du choral, sous le souffle d'un grand génie. »

Notez ce peu de mots : « La musique sacrée latine, dont le choral est issu. » Ils attestent un filiation que souvent on oublie, à moins qu'on ne la méconnaisse, et qu'il convient de rétablir. Ils rappellent, ces mots, que le choral, né du chant grégorien, a conservé, dans le cours de son évolution, les marques de sa naissance. On le prouverait sans peine, en ne laissant pas oublier que le fameux thème *Eine feste Burg* lui-même « est tout parsemé de réminiscences du plain-chant », et que « la mélodie que Nicholas Décius composa pour le *Gloria* allemand : *Allein Gott in der Höhe sei Ehre,* repose sur un *Gloria* pascal grégorien ».

Ainsi nous voyons l'idéal catholique rentrer, ou mieux, persister au cœur même de l'art protestant. Loin de représenter et en quelque sorte de formuler le caractère confessionnel de cet art, le choral servirait plutôt, en le dépassant, à le démentir. Au contact et par la vertu

du choral, il semble donc que le génie de Bach s'élargisse d'une seconde manière, en un sens nouveau, et qu'il s'étende, autant que dans l'ordre de la poésie et de la musique, dans le domaine de la foi.

« Gluck est une forêt, » disait Victor Hugo. Bach en est une autre, autrement épaisse. Il est bon d'y voir s'ouvrir de nouveaux chemins. On était assez mal informé jusqu'ici de « l'italianisme » de Bach. M. Schweitzer a mis tous ses soins à le définir. Nous saurons désormais quelles œuvres particulières et plus généralement quels éléments d'un génie, allemand entre tous, révèlent pourtant l'influence (et l'écrivain dirait volontiers le maléfice) de l'idéal italien. Parlant des compositions pour orgue de Bach, M. Schweitzer accorde qu'elles doivent leur grandeur et leur valeur classique « à la fusion intime de l'esprit allemand avec la forme italienne ». Mais ailleurs il ne cesse guère de déplorer cette fusion même. Voilà, soupire-t-il, après avoir vanté je ne sais quel chef-d'œuvre du maître, voilà comment Bach « eût écrit toujours s'il était resté Allemand ». L'écrivain ne lui reproche rien tant que d'avoir abandonné souvent, pour le récitatif et l'air à l'italienne, le récitatif-arioso, cette création purement germanique, cette annonce ou cette promesse, lointaine encore, mais déjà formelle, du style wagnérien. C'est en cela que Bach — inconsciemment sans doute — a trahi l'esprit de sa race et détourné ou retardé pour un temps le mouvement naturel et national du génie allemand.

On pourrait discuter le grief; le fait au moins est établi. Qu'on s'en afflige ou qu'on s'en félicite, le partage

— fort inégal d'ailleurs — de la pensée de Bach entre l'idéal de l'Allemagne et celui de l'Italie est une question qu'on avait rarement abordée. Il n'en est pas une autre que M. Schweitzer ait mieux éclaircie.

Je me trompe : il en est une autre, et d'intérêt plus général, que les deux mots de « musicien-poète » suffisent à poser, si ce n'est, d'avance, à résoudre. « Musicien-poète », qu'est-ce à dire, sinon qu'un grand musicien n'est jamais un musicien seulement; qu'il y a dans la musique autre chose et quelque chose de plus que la musique même; enfin que son objet essentiel et sa raison dernière ne consiste pas dans sa beauté particulière et spécifique, mais dans la manifestation, par cette beauté même, de l'ordre de l'esprit et surtout de celui de l'âme.

Vous reconnaissez la doctrine, éternellement débattue, de « l'expression musicale ». Elle eut toujours et toujours elle gardera ses ennemis et ses adeptes, ses « athées », comme on les nomma jadis, et ses croyants. Il nous plaît qu'une précieuse recrue vienne accroître et fortifier le parti de la foi. Nous sommes heureux que l'auteur d'une étude aussi considérable comprenne et qu'il admire, qu'il fasse admirer et comprendre la musique de Bach non seulement comme pure musique, mais, pour ainsi dire, en fonction de ses facultés et de ses beautés expressives. Tel est bien le principal, sinon l'unique dessein de ce livre, son plus grand effort et son dernier effet. Sous les formes sonores : mélodie, rythme, harmonie, l'auteur va droit au fond, à la pensée ou au sentiment que ces formes contiennent et qu'elles tradui-

sent. Il estime avec raison que la psychologie a son mot à dire en esthétique, et qu'une étude d'art ne se réduit pas sans doute à une étude d'âme, mais qu'elle s'y rattache et finit toujours par y revenir.

C'est l'âme, il n'y a pas d'autre terme, dont M. Schweitzer nous signale, dans l'œuvre entier de Bach, la présence, l'action et la vie. Le sentiment, que dis-je, tous les sentiments : joie, douleur, amour, et bien d'autres encore; tous, à leurs degrés différents, avec leurs nuances infinies, voilà l'ordre que l'écrivain nous montre ne faisant qu'un, chez Bach, avec l'ordre de la musique, ou de toutes les musiques, Bach étant, à lui seul, tant de musiciens et de si divers!

Nous devons avouer pourtant — et c'est la réserve annoncée au début de ces pages — que dans la définition et l'analyse psychologique, ou par la psychologie, du génie musical de Bach, M. Schweitzer a peut-être passé la mesure. Aussi bien, les excuses ne lui manqueraient pas. Cette vérité, que la musique n'est pas autre chose que le mode sonore de l'esprit et de l'âme, cette vérité ne saurait être traitée ou maniée avec trop de prudence. Il faut l'entendre largement, ne la point suivre ni poursuivre jusque dans le détail, enfin ne pas la serrer de trop près, de peur de la voir nous échapper et s'évanouir. A force de « *poetisiren* », comme disait Schindler à Beethoven, on finirait par tomber dans le raffiné, l'artificiel et l'arbitraire. On a beau ne prêter qu'aux riches, si riche que soit la musique en ressources expressives, c'est une erreur, ou plutôt un abus, de les lui prêter toutes. Le langage ou le symbolisme

musical a ses bases; mais il a ses bornes aussi, et le commentateur ne s'y est peut-être pas toujours arrêté.

S'il est permis de trouver et d'appeler la *Passion selon saint Jean* plus austère, plus abstraite que la *Passion selon saint Matthieu,* est-il aussi légitime de soutenir que Bach ait essayé d'exprimer et de résumer, dans le chœur initial de l'ouvrage, « la philosophie du quatrième Évangile »? Nous reconnaissons volontiers que le *Laudamus te* du *Gloria* (dans la *Messe* en *si* mineur) a pour thème ou pour sujet sentimental le ravissement de l'âme qui trouve la paix en Jésus-Christ. Il est plus difficile de croire que, sur ces paroles du *Credo : Et in unum Jesum Christum,* un motif unique, phrasé de deux manières différentes, veuille et puisse représenter le mystère de la consubstantialité.

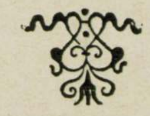
Dans le musicien des cantates, et surtout des chorals, après le « poète » (ou, comme ici, le théologien), M. Schweitzer a vu le peintre; et ce dernier, plus encore que l'autre, je crains que souvent il n'ait surtout cru le voir. Dans l'ordre des choses, comme précédemment dans celui de l'âme, et par un excès plus contraire à la nature et à la vocation, surtout spirituelle, de la musique, l'écrivain pourrait bien avoir accordé trop à la description et à l'imitation. Il s'en faut que Bach, interprète en quelque sorte intégral de l'Évangile, ait négligé les paysages évangéliques, et, dans la *Passion selon saint Matthieu,* nous savons quel doux et triste soir tombe sur le Golgotha. Bach a décrit encore bien d'autres formes de la matière, bien d'autres aspects ou phénomènes de la nature : le vent, les nuages, les eaux. A-t-il, aussi

souvent, aussi précisément surtout qu'on nous l'assure, copié des mouvements et des attitudes, des façons de marcher et de rire, les enroulements et les contorsions du serpent diabolique, les gestes et les révérences des trois rois devant la crèche? A-t-il puisé, pour figurer et véritablement pour peindre tel ou tel ordre d'images, dans telle collection ou tel répertoire de thèmes, de traits appropriés, consacrés et constants? A-t-il poussé le génie proprement pittoresque à ce degré d'exactitude et de minutie, qu'il en soit arrivé, par exemple, à représenter par des figures différentes les petits remous de la rivière et les grandes vagues de l'Océan?

Il y aurait à dire sur tout cela, peut-être à contredire, assurément à discuter. Mais tout cela n'est que l'accessoire, ou plutôt la conséquence, un peu excessive, d'un principe juste et nécessaire : celui de l'expression musicale. Nous sommes heureux, en terminant, de le retenir. Il a, nous le disions plus haut, ses bases et ses bornes. Si M. Schweitzer a trop reculé les unes, les autres ont été par lui singulièrement fortifiées.

Pour trop de gens, trop de musiciens même, Bach demeure encore aujourd'hui le maître de la raison pure, et celui-là seulement. Ils apprendront là qu'il l'est aussi du sentiment et du cœur. Ce livre réintègre en quelque sorte dans le génie de Bach, ou plutôt dans l'idée qu'on se fait communément de ce génie, un élément essentiel et supérieur. Il le rétablit également dans la notion fondamentale de l'art. N'est-ce pas un de nos maîtres, le regretté Charles Lévêque, qui donna de la musique cette belle définition : « Le rapport entre la force du son

et la force de l'âme. » Toute une école d'esthétique a trop négligé le second des deux termes. En les réunissant l'un et l'autre dans une étude et dans une apologie de Bach, M. Schweitzer a servi tout ensemble la gloire de l'un des plus grands parmi les musiciens et celle de la musique elle-même.





LA CROISADE DES ENFANTS

A Madame Gabriel Pierné.

Février 1905.

L'État n'eût peut-être pas honoré d'un prix — fût-ce le second — le poème de Marcel Schwob, mis en musique, et en musique charmante, par M. Gabriel Pierné. Il y a dans le sujet et dans l'esprit, dans le titre seul de *la Croisade des enfants,* dans les noms sacrés qu'on y entend partout retentir, quelque chose de suspect et de proscrit. La Ville de Paris a montré plus de faiblesse. Il convient de l'en féliciter et de s'en réjouir. Ayant couronné l'œuvre, elle a même accordé davantage. Elle a permis que les petits héros de la légende en fussent les interprètes, et les enfants de ses écoles ont pu chanter le Dieu dont on ne leur parle plus.

« Vers ce temps-là, beaucoup d'enfants sans chef et sans guide s'enfuirent ardemment de nos villes et cités vers les pays d'outre-mer. Et quand on leur demandait où ils allaient, ils répondaient : « A Jérusalem pour que-« rir la terre sainte... » Ils portaient escarcelles, bourdons et la croix. Et certains venaient depuis Cologne. Ils arrivèrent jusqu'à Gênes et montèrent sur sept

grandes nefs pour traverser la mer. Et une tempête s'éleva, et deux nefs périrent; et tous les enfants d'icelles deux nefs furent engloutis. Et lorsqu'on interrogea ceux qui revinrent pour connaître la cause de leur départ, ils répondirent : « Nous ne savons point[1]. »

Telle est la légende extraite par Marcel Schwob d'anciens et mystiques récits. Mais ce résumé ne dit pas tout; sur un point même il a tort, et le poète l'a délicatement corrigé. Le poète a voulu que les gentils croisés prissent un chef et même deux : un petit garçon, Alain, et Allys, une petite fillle, et que le petit garçon fût aveugle, et que l'une menât par la main l'autre, qui les conduisait tous par la foi.

L'œuvre se divise en quatre parties : *le Départ, la Route, la Mer, le Sauveur dans la tempête.* Ce dernier tableau s'appellerait aussi bien *l'Arrivée.* Arrivée sans retour, car le poète, avec raison encore, n'a pas laissé revenir une seule des sept nefs enfantines, et tous les innocents pèlerins ont trouvé pour jamais, plus près et plus loin qu'ils ne l'auraient pu croire, Celui qu'ils étaient allés chercher.

Ce joli sujet n'a qu'un défaut : la monotonie, et la musique, après la poésie ou avec elle, ne l'a pu complètement éviter. Il eût suffi, pour y échapper, de fondre la dernière partie avec la précédente, la seule qui flotte et traîne un peu; de supprimer, pour agréable qu'elle soit, la « Légende des étoiles » avec les chœurs surérogatoires qui suivent, et de passer ainsi plus vite,

1. Chroniques d'Albert de Stade, de Jacques de Voragine et d'Albéric des Trois-Fontaines. Année 1212.

sans entr'acte, de l'embarquement à la tempête et au naufrage. A cela près, l'œuvre a la diversité — relative — dont se contente l'oratorio, genre où l'intérêt, où la matière même de la musique n'est pas l'action, mais le sentiment, et le sentiment religieux. Aussi bien, sans jamais chercher de contrastes faciles et factices, le compositeur n'a pas négligé çà et là certains effets, dramatiques avec discrétion : le chœur des pères et celui des mères au premier tableau ; le bref et rude appel des mariniers génois au troisième ; au dernier, la tempête. De tels mouvements animent l'unité mystique de l'ouvrage, sans la rompre ou seulement l'altérer.

Vocale et chorale, voilà ce qu'est avant tout la partition de M. Pierné. Beaucoup plus que d'instruments, elle est une symphonie de voix. Nous disons bien : symphonie, où les *soli*, malgré leur importance et leur beauté, ne tiennent jamais que la seconde place. *Instaurate choros*. M. Pierné restaure cet élément ou cette catégorie de l'idéal sonore : le chœur, dont on nous a privés depuis trop longtemps. Depuis trop longtemps, le théâtre surtout ne vit guère que du monologue, et le dialogue n'y évite rien avec autant de soin que de tourner au duo. Quand on croyait la polyphonie des voix, ou, comme disaient les Grecs, la lyrique chorale, au moment de se perdre et de mourir, on ne goûte pas médiocrement le plaisir de la retrouver vivante.

En outre, et dans l'ordre de la musique ou de la musicalité pure, voici l'originalité de l'œuvre et la surprise charmante qu'elle nous réservait. Le chœur, qui la constitue presque tout entière, est un chœur d'enfants.

Il est vrai que d'autres chœurs, féminins ou virils, y répondent ou s'y mêlent souvent. Mais après, mais parmi tous les autres, le chœur enfantin reprend ou garde l'avantage; et ce n'est pas seulement l'oreille, c'est l'esprit, c'est l'âme, qui trouve à ce courant sonore, toujours frais, toujours clair, une délicieuse et nouvelle douceur.

La nouveauté musicale n'est ici que le signe de sentiments nouveaux, ou du moins renouvelés par le fait seul que des enfants les éprouvent et que des enfants les expriment. La musique, depuis des siècles, ne compte plus ses héros sacrés; mais jamais encore elle ne les avait pris si petits. Attendrie par eux, quelquefois presque tremblante devant eux de respect et d'amour, afin de ne les point trahir et de les figurer dignement, elle leur a voulu ressembler. Elle s'est faite leur sœur : innocente, sincère, en un mot enfant comme eux. Et la foi, la piété, la prière, l'extase, dont on croyait connaître toutes les représentations musicales, ont pris ainsi des formes et des couleurs, des nuances au moins que nous ne leur connaissions pas.

Il n'y a pas un cantique, dans cette œuvre où les cantiques abondent, qui ne respire en quelque sorte l'âme même de l'enfance. Rien ne serait plus facile que de la surprendre, soit dans la mélodie, soit dans l'harmonie, soit dans le timbre, toujours enfin dans un ou plusieurs des éléments spécifiques de la musique même. L'hymne de la première partie, au moment du départ : *Dans les jardins nous cueillerons des fleurs,* abonde en traits charmants de psychologie ou de vérité enfantine. Lé-

ger d'abord et porté sur des harpes légères, sauvé de la banalité, — qu'on pouvait craindre, — par les plus heureux détours de rythme, de modulation, de cadence, il prend de la force et de l'ampleur. Remontrances paternelles, supplications plus tendres des mères, rien ne prévaut contre lui. Il se dresse et se redresse, il réplique et rebondit, il s'entête et s'irrite. *Vers Jésus! Vers Jésus!* crient, jusqu'à se rompre, les petites voix, indignées que d'autres, les grandes, prétendent leur commander ou les couvrir. Des trompettes douces, mais des trompettes pourtant, résonnent et circulent à travers les harpes. Et tout cela fait le plus joli mélange, et le plus touchant, de crânerie et de faiblesse, d'héroïsme et de gaminerie.

« Les délicats sont malheureux, » a dit le poète. Ils ne le sont pas toujours, même en musique. La scène entière de la *Grand'Route* a de quoi les ravir. Tout est délicieusement frêle et pur en cette halte mêlée de prières, de chansons et de jeux. Les thèmes populaires y sont choisis, ou plutôt peut-être imités avec goût, harmonisés, « contrepointés » avec un art ingénieux. Et dans l'ordre de la déclamation à demi récitative et mélodique à demi, je ne sais rien de plus ténu, mais de plus pénétrant, que certaines phrases du petit Alain à la petite Allys. La voix ici parle et chante seule, ou plutôt elle murmure à peine. Mais ce qui fait le prix de ce murmure, c'est que la forme ne va pas jusqu'à s'y évanouir ou s'y dissoudre. Elle subsiste, et le contour musical a beau s'amincir jusqu'à n'être plus qu'un fil sonore, ce fil est d'argent fin : il brille, il plie et ne rompt pas.

La scène au bord de la mer, qui languit à la longue, commence par une lyrique invocation, par un ardent salut d'amour à la mer sacrée entre toutes, que Jésus, qui vécut non loin d'elle, et ses disciples, qui la parcoururent tant de fois, ont faite divine. Cette mer, avant d'être mortelle aux enfants, leur est douce. Elle les attire, elle les appelle de tout son azur, de tous ses parfums et de toutes ses voix. Ils lui répondent eux-mêmes. Et l'on se souvient de la célèbre parole allemande, que chez nous on ne saurait trop répéter : « Il faut méditerraniser la musique, » devant ce « Θάλαττα » joyeux des cohortes enfantines, jolie page — et bien française — de musique méditerranée.

Parmi tant de jeunes cantiques, le plus inspiré, par un souffle vraiment surnaturel, est celui qui s'élève du milieu du naufrage, autour de l'enfant aveugle qui, le premier, voit Jésus. Le dessin de la mélodie, le chromatisme léger, l'accompagnement circulaire et lumineux comme un nimbe, tout s'accorde pour donner ici la mystérieuse et mystique impression du ravissement et de l'extase.

Dans l'uniformité du sentiment général, la musique a su discerner des nuances délicates. Il est très remarquable que les deux petits meneurs d'enfants, Alain plus encore qu'Allys, ne chantent pas comme les enfants qu'ils mènent. Certaine page est à cet égard tout à fait significative. Nous voulons parler de la réponse d'Alain aux objections tour à tour matérielles, ou pratiques, et sentimentales, que font les pères, puis les mères, à la résolution des petits pèlerins. « *Jésus nous*

donnera du pain blanc, et nous vivrons comme les oiseaux du ciel... Jésus nous donnera l'eau limpide des sources... » Mais que sert de citer les mots? Il faudrait pouvoir citer les sons, transcrire les mouvements, les rythmes et les timbres, suivre, pour qu'on le suive avec nous, le cours gracieux de la mélodie à travers les tonalités qui l'éclairent ou l'assombrissent, parmi les harmonies qui la retiennent un moment, puis s'entr'ouvrent devant elle et la laissent passer. Alors, mais seulement alors, vous comprendriez et vous sentiriez ce que nous savons à peine dire : que le petit aveugle chante, les voyant au dedans de lui-même, des choses subtiles et profondes que les yeux de ses compagnons ne voient pas, que leurs lèvres ne peuvent ni ne doivent chanter.

La vocalité de l'ouvrage et — passez-nous le barbarisme — sa « choralité » n'en excluent pas la symphonie, au double sens du mot : que ce soit la vie et la couleur instrumentale, ici partout répandue ; ou bien, comme dans le prélude de la première et dans celui de la seconde partie, le principe même, appliqué modérément, à la française, du développement des idées et de leur combinaison.

Pleine de grâce et de charme, cette musique a montré qu'elle sait être capable aussi d'élévation et de grandeur. Loin de se presser et de se rétrécir, comme tant d'autres, en terminant, l'œuvre se dilate et s'épanouit alors avec une véritable magnificence. Il y a là tout autre chose qu'une *coda* banale, qu'un ensemble favorable à la sortie hâtive des auditeurs. Je conseille à ceux-

ci d'attendre le dernier accord. A la fin d'une œuvre, ou d'une vie, il n'est pas mauvais d'obéir au conseil de l'oracle et de ne faire, pendant quelques instants, que de la musique. Le musicien de la *Croisade des enfants* a pris ce parti ; c'est bien. C'est mieux encore de l'avoir pu soutenir. En un vaste épilogue, la musique, toute la musique s'est donné carrière. Les thèmes se sont étendus, ont rayonné librement. Le cantique de la première partie a reparu ; le dernier, le plus mystique de tous, a gagné de proche en proche par une sorte de contagion sainte. Un chœur de femmes, sans accompagnement, a développé sa très noble polyphonie. De plus en plus, des plans se sont ordonnés et des horizons découverts. Il s'est formé toute une hiérarchie, élevé toute une architecture sonore, et quand s'est déroulée enfin la fugue suprême, à dessein retenue, énergique mais paisible, mais sereine, alors vraiment un souvenir et presque un souffle des grandes péroraisons classiques a passé parmi nous.

Les enfants ont été les principaux interprètes — j'entends les plus nombreux et les meilleurs — de l'œuvre par eux inspirée et faite pour eux. D'abord ce fut plaisir de les voir, ces choristes d'un âge et d'un aspect inaccoutumés. Le matin de la dernière répétition, leurs maîtres, leurs parents, se pressaient dans la salle, et quelquefois un père, une mère, se demandaient tout bas l'un à l'autre, et d'une voix émue, s'ils ne croyaient pas reconnaître la voix de Michel ou les boucles de Marie. Mais surtout c'était merveille d'ouïr ce pur, ce

frais, ce juste ramage. Et l'on songeait, en écoutant ces deux cents petits chanter comme des anges, que les curés et les maîtres de chapelle parisiens allèguent plaisamment, contre l'obligation de réformer la musique en leurs églises, la difficulté de trouver des voix enfantines.

Enfin il est d'autres pensées, plus générales, que la beauté de ces voix faisait venir. La critique a souvent étudié la place qu'ont tenue et le rôle qu'ont joué dans la musique certains personnages et certains sentiments : l'amour ou la religion, les jeunes filles ou les héros. L'histoire des enfants — dans la musique aussi — ne serait pas la moins charmante à raconter. Elle commencerait à la crèche, devant celui que tant de noëls — oratorios ou cantiques — ont célébré. Puis, revenant aux enfants des hommes, je sais bien lequel, avant tous les autres, elle devrait saluer. « *Schlaf ein, mein Prinzchen, schlaf ein !* Dors, mon petit prince, dors ! » Vous souvient-il que naguère Mme Mottl vint chanter, parmi nous, et d'une manière exquise, l'exquise berceuse de Mozart : tendre, plus que princière, et si près d'être divine, qu'elle eût mérité de bercer lui-même, au jour de sa naissance, le presque divin enfant qui devait plus tard la soupirer.

Haydn, « le père Haydn », comme on dit et comme on peut dire, pourvu que ce soit tendresse et non mépris, a composé des symphonies plaisantes, ou « burlesques », pour les petits enfants. Solitaire et farouche, Beethoven ne les laissa point approcher. Mais le musicien du *Roi des Aulnes* a montré de quelle épouvante ils peuvent mourir,

Et pour que le néant ne touche point à lui,
C'est assez d'un enfant sur *son père* endormi.

Schumann a compris leurs jeux et quelque chose de leur âme. Plus d'une, parmi les *Kinderscenen,* dépasse le titre qu'elle porte. La phrase ardente de la *Rêverie* monte plus haut que de tout jeunes rêves, et le thème de *l'Enfant s'endort* est si noble, si pur, que Wagner ne le trouva point indigne de bercer, au sein des flammes protectrices, le sommeil de sa Walkyrie.

Les musiciens contemporains n'ont eu garde d'oublier les enfants. M. Massenet, de sa voix la plus câline, a prié qu'on ne leur fît « nulle peine, même légère », et, récemment, on a vu pour la millième fois, dans *Carmen,* tous les gamins de Séville marcher en chantant derrière les soldats. Enfin la Russie et l'Allemagne nous ont donné deux chefs-d'œuvre en ce genre : l'un, du sauvage et tendre Moussorgski, *la Chambre d'enfants;* l'autre, dont nous parlions plus haut, *Haensel et Gretel,* de M. Humperdinck. Et tous les deux, sans que par ailleurs ils se ressemblent, contiennent l'âme enfantine et l'expriment tout entière, l'un avec plus de réalisme, l'autre avec plus de poésie.

Autant qu'à la maison, dans la rue ou sur le chemin, l'histoire de la musique nous montrerait les enfants à l'église. Le Meyerbeer du *Prophète* leur a confié l'un des morceaux — non le moins liturgique — de son office du sacre. C'est à des premiers communiants que Gounod a dédié son plus tendre cantique. Wagner enfin, le Wagner de *Parsifal,* a bien senti que des voix d'en-

fants seraient seules assez pures pour ceindre d'une couronne sonore et vraiment céleste les sublimes polyphonies du Montsalvat.

Il y a plus, et les enfants, tant de fois objets ou sujets de la musique, en ont été pendant des siècles les interprètes et nous dirions volontiers les ministres. Jean de Bordenave, chanoine de Lescar, en Béarn, les appelait alors « l'âme de la musique ». L'église, qui ne ressemblait pas encore au théâtre, était leur, et Dieu n'y recevait de prières et de louanges que par leurs voix. Pour l'art autant que pour la piété, les choses allaient mieux ainsi. La France, avant 1789, comptait environ quatre cents maîtrises, comprenant de douze à quinze mille musiciens, dont quatre ou cinq milliers d'enfants. L'église était pour eux à la fois le sanctuaire, l'école et la maison. Ils s'y formaient à toutes les disciplines : à celles du corps, de l'âme et de l'esprit. S'ils avaient leurs devoirs, ils avaient leurs droits aussi, même leurs privilèges : entre autres, celui de confisquer à leur profit les éperons des chevaliers qui se permettaient d'entrer dans le chœur tout éperonnés. Et souvent les éperons étaient d'argent.

Ils n'obtenaient guère licence de se produire au dehors. Une fois pourtant certain bailli d'Évreux avait fait une perte cruelle et s'en montrait fort affligé. La Toussaint étant venue et le bailli se trouvant malade en son hôtel, on permit aux enfants de la maîtrise d'aller charmer sa peine, et « si doucement chantèrent, que le dolent bailli en fut consolé ».

L'office, ou, comme nous disions, le ministère que

seuls autrefois remplissaient à l'église des enfants consacrés, trop de musiciens de concert ou d'opéra le leur disputent aujourd'hui, quand ils ne les en dépossèdent pas. L'idéal, esthétique autant que religieux, conseille, commande même de le leur rendre. *La Croisade des enfants* a rappelé le bienfait que la musique en général, et plus encore la musique religieuse, peut attendre d'un élément, non point inconnu, mais trop oublié, de notre art. Si la musique d'église à son tour finissait par y revenir, ce ne serait pas le moindre mérite et le moindre honneur de la belle œuvre de M. Pierné.





LE

« *REQUIEM* » *DE M. GABRIEL FAURÉ*

On a parfois qualifié de grise la musique de M. Gabriel Fauré. Pour son *Requiem* du moins, l'artiste peut accepter le mot, en bonne part. Du gris le plus fin, d'un gris d'argent, ce *Requiem* est délicieux de tendresse et de mélancolie.

S'il y a des œuvres de M. Fauré qui peuvent paraître l'exagération et comme le paroxysme, ou la quintessence, de sa manière, celle-ci nous en semble, au contraire, l'essence et la perfection même. Ici la distinction et la délicatesse, l'aisance et le charme se trouvent partout, en chaque élément de la musique.

L'orchestre est simple, il est solide et il est doux. On croit, dès le début, en sentir et presque en toucher la trame serrée et souple, sans ornements ni broderies, mais sans défauts et sans trous. Quelquefois (au commencement de l'*Offertoire*) il se tait, il abandonne les voix, mais pour revenir à elles par un retour qui surprend et attendrit. Ailleurs il se modère et se restreint volontairement. L'*Offertoire* doit quelque chose de sa gravité au silence des violons, à l'accompagnement

exclusif des altos et des violoncelles. On sait que Méhul, autrefois, orchestra de cette manière son opéra d'*Uthal*, mais l'opéra tout entier; d'où la fameuse exclamation de Grétry : « Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle! » Ici le même effet, moins prolongé, ne lasse pas.

Les harmonies sont exquises : fines sans maniérisme, originales sans bizarrerie. J'aime, au commencement de l'*Offertoire*, les deux parties vocales sans accompagnement (contraltos et ténors) qui croisent leurs mouvements élégants et leurs lignes pures; j'aime, quelques mesures après, une modulation inattendue qui surprend l'oreille, mais ne la déconcerte et ne la blesse pas, et cette défaillance d'une note, une seule, qui s'infléchit et fait non pas tomber, mais glisser doucement la phrase, de la mélancolie vers la douleur.

Enfin la mélodie elle-même a son prix. Formelle toujours, sans jamais se réduire ou se répéter en formule, elle est partout organisée et construite. Le *Kyrie* pose avec douceur et porte avec fermeté sur la tonique et la dominante. Exquis de sentiment, le *Pie Jesu* (pour soprano seul) est un petit chef-d'œuvre de structure et de développement mélodique, d'ordonnance, d'équilibre et d'eurythmie. Je ne vois à lui comparer, peut-être même à lui préférer, que le beau solo de baryton pendant l'*Offertoire :* une page où le style de M. Fauré, son meilleur style, se reconnaît et pourrait aisément se définir. Des harmonies serrées et fines se fondent les unes dans les autres par des nuances dégradées et de presque insensibles passages. Au-dessus,

une lente et longue mélodie se déroule, faite des notes moyennes de la voix, de notes à la fois peu nombreuses et peu distantes. Elle se meut, cette mélodie, sans hâte et sans écarts; elle use avec calme, avec modération, et du temps et de l'espace. Ainsi procède volontiers la phrase vocale de M. Fauré, non seulement ici, mais ailleurs encore, et cette restriction du champ ou de l'*ambitus* mélodique donne à l'œuvre tout entière un caractère de réserve et de retenue, le charme, le mystère du recueillement et de l'intimité.

Car ce *Requiem* ne conviendrait pas à toutes les funérailles. Il ne siérait pas davantage à toutes les douleurs, ni même à toutes les formes, à tous les moments de la douleur. Il n'est pas fait pour des héros. Que dis-je! il semble, en dépit du texte, ne prier que pour une seule mémoire. Les voix ont beau chanter : *Dona eis,* « donnez-*leur* le repos », c'est : *ei,* au singulier, et au féminin surtout, que je crois, que je veux entendre. « Donnez-lui le repos, *à elle.* » C'est pour une jeune et douce morte que cette musique féminine prie. En ce *Requiem* indulgent, le *Dies iræ* ne se chante pas. Rien n'est terreur ni colère; tout est amour. Les dernières pages rappellent vaguement le verset final du *Stabat* de Pergolèse : « *In Paradisum... In sanctam civitatem Jerusalem...* » Ces grands et beaux noms flottent dans une lumière douce, et lorsque viennent les mots : « *Cum Lazaro quondam paupere,* Avec celui qui fut autrefois le pauvre Lazare, » ils sont notés si tendrement, qu'ils font pressentir et comme entrevoir l'éternelle réunion des malheureux et des bienfaisants, et qu'avec

l'impression de la foi, de l'espérance, ils donnent encore celle de la charité.

Rien non plus n'est ici le désespoir, à peine la douleur; la tristesse plutôt, dont on a dit finement qu'elle « est une sorte de crépuscule qui suit la douleur[1]. » Ce que chante la musique un peu crépusculaire du *Requiem,* ce n'est pas l'ardeur et comme le midi dévorant, mais le soir apaisé de la souffrance; c'est la commémoration plus que la présence et l'actualité de la mort.

S'il vous plaît d'en sentir le terrible aiguillon, et qu'il vous perce le cœur, rouvrez les deux premiers recueils de *lieder* de M. Fauré. Vous trouverez là quelques-unes des plus belles choses, des plus ingénieuses ou des plus émouvantes qu'on ait écrites de nos jours et dans notre pays : *les Berceaux, les Roses d'Ispahan, le Clair de lune* ou encore, sur des paroles italiennes : *Levati, sol, che la luna è levata,* un chant vraiment admirable et qui rappelle les plus pures *canzones* de la vieille Italie. Mais surtout, après le *Requiem,* et comme au sortir de l'église, allez jusqu' « au cimetière ». Lisez la déchirante mélodie qui porte ce nom. Alors vous saurez à quel transport, à quelle violence la musique de M. Fauré atteignit un jour, et non plus quels soupirs, mais quels sanglots, quels cris lui peut arracher la douleur.

1. Prévost-Paradol.





LA RÉFORME DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE

A Maurice Emmanuel.

Février 1904.

Le 4 août 1903, quand le Conclave, par un vote qu'on n'attendait pas, eut donné pour successeur au pape Léon XIII le cardinal Sarto, les musiciens ne furent pas les derniers à se réjouir. Une cause qui leur est chère deux fois, étant deux fois sacrée, avait trouvé naguère dans le patriarche de Venise un de ses plus fervents et de ses plus heureux défenseurs. On aimait à penser que le pontife universel s'en déclarerait bientôt le juge unique et souverain. C'est aujourd'hui chose faite. En cette importante matière, le nouveau pape a confirmé, bien plus, étendu ses promesses anciennes et rempli toutes les espérances. « *In peritiâ suâ requirentes modos musicos.* » Recherchant lui aussi dans sa sagesse les modes de la musique, Pie X a déjà mérité l'hommage que rendait l'Ecclésiaste aux chefs du peuple de Dieu.

Les instructions pontificales sur la musique ecclésiastique sont contenues dans un *Motu proprio,* qu'une

lettre au cardinal-vicaire accompagne. L'un et l'autre forment la suite et comme l'épanouissement de la lettre pastorale publiée par le cardinal Sarto en 1895, et qui fit alors dans le diocèse de Venise assez de bruit et beaucoup de bien. L'esprit de ces documents peut se résumer en un seul principe, en une volonté unique et fortement exprimée : il faut que la musique à l'église redevienne d'église.

Aucune loi sans doute ne paraît plus naturelle, plus simple et plus juste; aucune pourtant n'était depuis longtemps plus oubliée ou méconnue. « Rien, aux termes du *Motu proprio,* ne doit se rencontrer dans les temples qui trouble ou seulement diminue la piété ni la dévotion des fidèles; rien qui puisse leur donner un motif raisonnable de dégoût ou de scandale; rien surtout qui puisse offenser le décorum ou la sainteté des cérémonies; rien qui soit indigne de la maison de la prière et de la majesté de Dieu. » Or, il semble bien que la musique d'église ait pris à tâche, si ce n'est à plaisir, d'enfreindre de telles défenses et de justifier d'aussi graves reproches. Son état actuel n'est fait en quelque sorte que de ces divers éléments d'indignité.

Quant aux raisons de cette déformation et de cette déchéance, le Souverain Pontife les a très finement et même très musicalement discernées. L'une consiste dans l'évolution et dans la nature de la musique, « flottante et variable par elle-même », semblable à l'air dont elle est faite, et dont le poète aurait pu dire aussi :

Muta nome perche muta lato.

Une autre cause de la corruption de l'art ecclésiastique est le plaisir que la musique, seule et directement, nous procure, « et qu'il n'est pas toujours facile de contenir en de justes limites ». Pour l'Église et pour lui-même, saint Augustin naguère s'était défié de ce plaisir. Souvenez-vous de certain passage des *Confessions :* « La douce mélodie semble demander quelque place dans mon cœur; elle en réclame même une avantageuse, et j'ai de la peine à voir juste laquelle je dois lui donner. »

Ce n'est pas seulement la mélodie (et laquelle !), c'est l'harmonie (laquelle également !), c'est l'orchestre, en un mot c'est l'appareil ou l'attirail complet de la musique profane qui depuis longtemps a pris trop de place dans le sanctuaire. On sait où sont descendus les offices religieux, et qu'à l'église l'expression musicale de la vie tout entière, et de la mort même, en est trop souvent la contradiction, pour ne pas dire la dérision et la parodie. Nous n'exagérons pas, et le pape, en ses instructions, dénonce et veut corriger non seulement « l'abus », mais « le scandale ». « *More theatrico,* » ces deux mots de saint Thomas d'Aquin, qu'on ne saurait trop rappeler, résument exactement l'art et le style ecclésiastique. Tout ou presque tout se passe à l'église comme à l'Opéra. Le mariage ou les funérailles sont accompagnés sur les planches de la scène et sur les dalles du sanctuaire par des chants analogues, si ce n'est par les mêmes chants. Il n'y a pas jusqu'à la prière que la musique ne fasse mondaine et théâtrale, et, les jours de fête, on entend communément sur les airs du « répertoire » les paroles de la liturgie.

Une telle musique va plus loin encore. Autant elle défigure ou travestit nos relations avec Dieu, autant, par rapport à nous, elle dénature et rabaisse Dieu même. Comme s'il ne lui suffisait pas de transformer la vie chrétienne en un drame de la terre, elle fait de Jésus-Christ un héros terrestre et dramatique. De sa naissance et de sa mort, elle ne nous dit, ne nous chante plus rien que d'humain.

Il n'est pas un croyant, pas un artiste, qui ne puisse témoigner des licences que l'art mondain prend avec la liturgie. Les exemples seraient innombrables. On connaît le programme ordinaire des « grands mariages » et des « services de première classe », le style des messes de Noël ou de Pâques et des saluts qualifiés de solennels. L'*Agnus Dei* se chante également sur un air d'amour de la *Damnation de Faust* et sur l'intermède de *Cavalleria rusticana*. Ce n'est même plus la marche du *Songe d'une nuit d'été* qui fait escorte à la jeune épousée : c'est la « méditation » de *Thaïs*. Une absoute n'est que le dernier des concerts ou des opéras auquel assiste le défunt. On a vu des pèlerins entrer dans la basilique de Montmartre aux sons de l'ouverture d'*Obéron*, exécutée par une fanfare, et je sais une église normande où, le dimanche, à la « messe des baigneurs », les Tziganes ont joué.

« Ma maison est une maison de prière, » et la musique ne permet plus qu'on y prie. Toute d'apparence et d'extérieur, quand ce n'est pas de feinte et de mensonge, elle contredit, loin de les exprimer, les plus profondes, les plus surnaturelles vérités. Elle néglige, elle détruit

l'essence ou l'âme de la pensée et du sentiment, de la croyance et de l'amour. Elle ne fausse pas seulement l'idéal religieux : elle le supprime. Elle est mortelle à l'esprit, que le son, comme la lettre, peut tuer.

« C'est une confusion, » dirait la Bible. Et ce n'est que la première. Une autre, non moins déplorable, s'y est ajoutée. La trop fameuse devise : « L'art pour l'art, » funeste même dans le monde, à l'église est impie. Elle y a régné pourtant; elle y a consommé son œuvre pernicieuse. Elle a rompu, renversé le rapport logique et nécessaire des choses, en sacrifiant la liturgie ou le culte à la musique, c'est-à-dire le principal à l'accessoire et la fin au moyen. Il n'y a pas de pire désordre, et qui se paye plus chèrement. Aussi, qu'est-il arrivé? La musique à l'église s'est regardée, ou plutôt écoutée elle-même; elle s'est complu en soi et n'a plus aimé que sa propre excellence. Alors elle a perdu le sceau de la ressemblance divine et n'est pas demeurée dans la vérité.

Il faut qu'elle y revienne, ou qu'elle y rentre. Et les instructions pontificales désignent ou rappellent avec précision les voies ouvertes à son retour.

Le *Motu proprio* partage la musique d'église en trois genres : chant grégorien, chant palestrinien et musique moderne. Mais le partage est fort inégal, et les prescriptions autant que les restrictions édictées par le Saint-Père établissent fortement le privilège des deux premières formes, surtout du chant grégorien.

« Le chant grégorien est le chant propre de l'Église romaine, le seul qu'elle ait hérité de ses anciens Pères, qu'elle ait conservé jalousement à travers les siècles

dans ses codes liturgiques et qu'elle propose directement comme sien à ses fidèles ; le seul qui soit prescrit exclusivement en certaines parties de la liturgie et que des études récentes aient rétabli dans son entière pureté.

« C'est pour de tels motifs que le chant grégorien fut considéré de tout temps comme le modèle suprême de la musique sacrée et qu'on peut avec pleine assurance établir cette loi générale : une composition d'église est d'autant plus sainte et liturgique que, par l'allure, l'inspiration et le goût, elle approche plus de la mélodie grégorienne ; au contraire, elle est d'autant moins digne du temple, qu'elle s'éloigne davantage de ce type souverain. Le chant grégorien traditionnel devra donc être rétabli largement dans les cérémonies du culte, chacun tenant pour certain que les offices ecclésiastiques ne sauraient rien perdre de leur solennité à n'être pas accompagnés d'une autre musique que celle-là. »

Passant ensuite à la polyphonie du seizième siècle et spécialement à celle de l'école romaine, dont Palestrina fut peut-être le plus grand maître, mais non pas le dernier, le *Motu proprio* s'exprime ainsi : « La polyphonie classique se rapporte parfaitement bien à cette forme par excellence de la musique d'église qu'est le chant grégorien. Par cette raison, elle a mérité d'être associée au chant grégorien dans les cérémonies les plus solennelles de l'église, comme celles de la chapelle pontificale. Il faut donc la restituer elle aussi, largement, dans les offices ecclésiastiques. »

De ces deux genres de musique, si le premier possède « *in grado sommo* » (au suprême degré) le caractère

vraiment religieux, l'autre en est doué encore à un degré excellent, « *in ottimo grado* ». Ainsi la hiérarchie n'est pas douteuse ; mais elle n'a rien non plus de rigoureux, et l'expresse volonté du pontife n'est pas d'opposer les deux types, mais de les distinguer légèrement et de les réunir.

Aussi bien, ils diffèrent sans doute par la forme ou par la surface ; mais, au fond, par le sentiment ou l'*e-thos,* ils se ressemblent et ne sont pas très loin de s'égaler.

Le chant grégorien, il est vrai, ne manque pas de mérites éminents par où sa faveur peut se justifier. Il a pour lui d'abord le droit d'aînesse et la consécration des siècles. Que les mélodies grégoriennes soient ou non, comme en architecture les basiliques (et la question se discute encore), des monuments de l'art antique appropriés au culte nouveau, elles constituent la plus ancienne musique dont les restes soient parvenus jusqu'à nous. Le chant grégorien, plus que tout autre, est contemporain et pour ainsi dire témoin des faits, des idées et des sentiments qu'il chante. Plus proche par les années de l'origine du christianisme, il en est aussi plus voisin par les lieux mêmes de sa naissance, et dans la monodie gréco-latine il n'est pas impossible que des souffles de l'Orient aient passé. Enfin, cette forme de la musique religieuse est de toutes la plus populaire. Elle l'est deux fois, car le plain-chant, fait pour le peuple, vient peut-être dans une certaine mesure de lui. La moderne musique d'église, au contraire, vient trop souvent du monde, et cela suffit pour qu'on la sacrifie

à l'autre, car le peuple, et non le monde, est près de Dieu.

Le plain-chant a d'autres vertus encore, dont l'une, et non la moindre, est ce qu'on pourrait nommer la verbalité. Le *Motu proprio* constate ou rappelle à plusieurs reprises l'éminente dignité de la parole, ses droits au respect et à l'obéissance de la musique. « L'office principal de la musique sacrée est de revêtir d'une mélodie appropriée le texte liturgique proposé à l'intelligence des fidèles; sa propre fin est d'ajouter à ce texte une plus grande efficacité. » Plus loin : « Le texte liturgique doit être chanté tel qu'il existe dans les livres, sans altération ni transposition de mots, sans répétition indue, sans briser les syllabes et toujours d'une manière intelligible pour les fidèles qui écoutent. » Ces devoirs impérieux, le plain-chant seul est capable de les parfaitement accomplir. La parole est reine et maîtresse de l'art grégorien, où la phrase mélodique, docile non seulement au sens, mais à l'accent des mots, ne fait que suivre et comme épouser la phrase littéraire. « Au commencement était le Verbe. » Cela est vrai même de l'ordre sonore, et dans la primitive musique, dans la musique du commencement, le Verbe était Dieu.

Serviteur de la parole, le chant grégorien ne l'est pas moins de l'esprit. Il est la forme spirituelle par excellence de la musique. Si pure et si dégagée de matière que soit la polyphonie palestrinienne, elle accorde pourtant un peu plus que la monodie grégorienne à la forme et, si l'on peut dire, au métier. L'harmonie et le contrepoint constituent un certain travail, un certain

appareil, assurément tout idéal encore, mais dont le chant grégorien est exempt. La monodie liturgique est un art admirable par ses effets ; c'est à peine si l'art est sensible dans ses moyens.

Art deux fois religieux, le plain-chant relie les hommes avec Dieu et les hommes ensemble. La polyphonie palestrinienne elle-même serre moins étroitement le second de ces liens. Quatre voix, fût-ce les plus harmonieuses, ne sauraient signifier l'union, l'unité parfaite, comme font cent ou mille voix qui n'en sont qu'une. Le Souverain Pontife souhaite « que la règle de la croyance, de la prière, et autant que possible du chant, soit unique ». Il est dans la nature ou dans la vocation particulière du chant grégorien de remplir le dernier de ces vœux.

Qu'il domine donc. Mais que le chant *alla Palestrina* concoure avec lui. Tant de beautés et de vertus leur sont communes ! Plus jeune que son rival, ou plutôt que son maître, l'art polyphonique a cependant pour lui déjà quelques siècles de gloire, et d'une gloire où toutes les gloires sont mêlées : celle des grands hommes qui l'ont fondé ou rétabli et celle des chefs-d'œuvre qu'il a produits ; celle de l'Église, qui l'a protégé, dans quelle ville et dans quels sanctuaires ! celle enfin de tant de génies qui ne dédaignèrent pas ses leçons : depuis l'enfant sublime, dont l'un des premiers miracles fut de retenir et d'emporter en son cœur le secret encore inviolé des harmonies sixtines, jusqu'au vieillard, sublime aussi, qui, dans son dernier chef-d'œuvre, a fait planer sur le cristal rougi du sang divin les divines consonances de Palestrina.

Si la polyphonie vocale nous unit moins étroitement que le plain-chant, elle sait pourtant nous rassembler encore; elle est encore un signe assez sensible, un symbole assez touchant de sympathie et d'unanimité. Soprano, contralto, ténor et basse, toute la voix humaine est comprise en ces quatre voix. Et parce que jamais, ou presque jamais, elles ne se séparent, parce que l'interprétation personnelle, égoïste, qu'est le *solo,* leur est interdite, leur concert fraternel est encore une admirable expression, par la musique, non seulement de la foi, mais de la charité.

Nous disons : par la musique, et surtout par elle, car le chant *alla Palestrina* — sa nature polyphonique en est cause — ne saurait être un serviteur de la parole aussi fidèle, aussi dévoué que le chant grégorien. Il laisse moins entendre le texte. Il lui donne moins de valeur et de relief. Sans le contredire jamais, il l'enveloppe toujours, et quelquefois il le voile. Mais, si la polyphonie est inférieure au plain-chant pour ce que nous avons nommé plus haut la verbalité, pour la vocalité pure elle l'égale. Elle aussi ne sait et ne veut que chanter. Elle ne se sert que des voix, et de voix cachées, mystérieuses; elle redoute et défend que le moindre spectacle détourne l'attention des fidèles et trouble leur piété.

L'invisible, voilà tout l'objet de l'art palestrinien. Insensible aux dehors, cet art, qui ne fait aucune place au monde, n'accorde presque rien non plus à l'univers et à la nature. Il n'exprime ni l'apparence ni la figure, mais l'idée et le sentiment. Art de prière et de médita-

tion, il se recueille plus souvent qu'il ne se déploie, il est admirable moins par l'étendue que par la profondeur. « Tôt ou tard, a dit le philosophe, on ne jouit que des âmes. » Cela pourrait être la devise du chant *alla Palestrina* comme du chant grégorien, et parce que ces deux genres ou ces deux modes de la musique en sont les plus spirituels, les plus intérieurs, ils en sont aussi les plus religieux.

Ils le sont tout entiers : par toutes leurs qualités, on dirait presque par toutes leurs vertus. Ils mettent l'un et l'autre en pratique l'humble parole de Kundry pénitente : « *Dienen,* servir, » où se résume leur fonction et leur devoir. Ils servent, non pas leur intérêt et leur gloire propre, mais ces fins supérieures qui sont : « l'honneur de Dieu et l'édification des fidèles[1] ». En tout ils ne veulent que servir. Pas plus que sur le texte des offices, ils n'entreprennent sur leur durée. Ils ne font pas attendre le prêtre devant l'autel. « *Sancta sancte.* » Par eux les choses saintes s'accomplissent saintement. Par eux, par eux seuls, la liturgie commande et la musique obéit. Ils observent, ils sauvent les rapports nécessaires et les suprêmes convenances, qui sont la règle et presque la définition de l'art, surtout de l'art sacré.

D'après les instructions pontificales, la musique vraiment d'église doit avoir pour mérites principaux la bonté ou la sainteté des formes et leur universalité. C'est un peu — qui l'aurait pu croire? — la doctrine

1. Lettre pastorale du cardinal Sarto.

de Taine : « La bienfaisance et la généralité du caractère » servant de mesure à la beauté. Ainsi, par une rencontre inattendue, mais que l'unité des lois fondamentales justifie, un des maîtres de l'esprit philosophique est ici d'accord avec le maître de l'esprit chrétien. La monodie grégorienne et la polyphonie classique satisfont à leurs communes exigences. Mélodie, harmonie, rythme, elles sont à elles deux la musique entière, le timbre excepté, — j'entends le timbre instrumental, — et le timbre n'est que la couleur et le dehors plutôt que l'âme même des sons. Chacune de ces formes enfin, l'une étant mélodie, l'autre consistant en accords, représente un des deux éléments ou des deux pôles de l'art. Par cette double constitution, la musique d'église répond au génie divers et successif des peuples et des âges; nul ne demeure en dehors d'elle; elle réalise dans sa plénitude, autant que dans sa pureté, tout l'idéal religieux.

« C'est plus qu'une réforme, » s'écrieront quelques vendeurs chassés du temple, « c'est une révolution! » Mais un de nos maîtres, Melchior de Vogüé, parlant aussi d'*Affaires de Rome,* écrivait autrefois : « Le mot de révolution, toujours sinistre pour nous, reprend sa valeur étymologique aussitôt qu'on l'applique à l'Église. Il signifie alors retour sur soi-même. » En musique, ainsi qu'en toute chose, ce retour n'est point aveugle; il s'accomplit sans colère et sans injustice, dans un esprit de tolérance et de liberté.

Le *Motu proprio* rappelle enfin que « l'Église a toujours reconnu et favorisé le progrès de l'art, en admettant

au service du culte tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau dans le cours des siècles, sous la réserve des lois de la liturgie.

« En conséquence, la musique plus moderne est admise à l'église, offrant, elle aussi, des compositions que leur bonté, leur sérieux et leur gravité ne fait pas indignes des cérémonies sacrées.

« Néanmoins, la musique moderne étant vouée surtout au service profane, il faudra veiller avec le plus grand soin à ce que les compositions musicales du style moderne admises à l'église ne contiennent rien de profane, n'offrent aucune réminiscence de motifs employés au théâtre, et, jusque dans leurs formes extérieures, ne se règlent aucunement sur l'allure des morceaux profanes.

« Parmi les genres divers de la musique moderne, celui qui nous a paru le moins propre à accompagner les cérémonies du culte, c'est le style théâtral qui, pendant le dernier siècle, eut le plus de vogue, particulièrement en Italie. Ce style est par nature en opposition absolue avec le chant grégorien et la polyphonie classique, par conséquent avec la loi la plus importante de toute bonne musique sacrée. En outre, la structure intime, le rythme, et ce qu'on appelle le *convenzionalismo* d'un pareil style, ne se plient que fort mal aux exigences de la musique vraiment liturgique. »

On doit remercier ici deux fois le pontife réformateur : pour ce qu'il permet et plus encore pour ce qu'il proscrit. De telles décisions fixent la musique d'église et ne la figent point. Elles en préviennent les erreurs et

les écarts, sans en gêner le mouvement et la vie. Elles lui procurent la condition ou l'état le plus favorable : la liberté sous la loi.

C'est assez de cette loi — fidèlement observée — pour corriger tous les abus et rétablir en tout la vérité. Dans le temple redevenu le temple, rien du théâtre ou seulement du concert ne subsistera désormais. « La langue propre de l'Église romaine étant le latin, il est interdit de rien chanter en langue vulgaire. » Nous y perdrons le *Noël* d'Adam, le *Crucifix* et les *Rameaux*. Les textes liturgiques propres à chaque office, et ceux-là seulement, devant être mis en musique, sans que rien, dans leur teneur et dans leur ordre, soit changé, cela ne manquera pas de purifier, de simplifier et d'abréger fort heureusement le « programme » des grand'messes et des « saluts ». Ou plutôt les offices ne comporteront plus de « programme » ; ils ne seront que les offices qu'ils doivent être, sans que rien de surérogatoire ou d'étranger les embarrasse ou les altère. Plus de ces *Kyrie,* de ces *Gloria,* de ces *Credo* partagés en plusieurs numéros ; plus de psaumes en concert ; plus de ces *Tantum ergo* où — selon les expressions mêmes du Saint-Père — « la première strophe se compose d'une romance, d'une cavatine, d'un adagio, et le *Genitori* d'un allegro. »

Dans la musique liturgique, image ou symbole d'union et d'unanimité, il est de toute nécessité que le style choral prédomine. Le solo vocal — et ceci est considérable — n'y pourra donc figurer que par exception, et seulement comme une indication, comme une

amorce ou comme une pointe mélodique[1], toujours étroitement liée au reste de la composition en forme de chœur.

Enfin le *Motu proprio* réduit avec raison la place et le rôle usurpé par les instruments. L'orgue même est invité à la discrétion ; les préludes et les intermèdes sans fin lui sont interdits, et pareillement l'emploi d'un style trop souvent étranger soit à sa propre nature, soit à l'esprit de cette musique vocale qu'il est fait pour accompagner, mais pour accompagner seulement. Quant aux autres instruments, l'usage en est restreint à des cas particuliers, sous la réserve de permissions expresses, et nous pouvons espérer que le violon et le violoncelle, la flûte, le hautbois et la harpe même, nous prodigueront moins, aux jours d'hymen, de deuil ou de prière, leurs amoureuses, douloureuses et pseudo-mystiques effusions.

Voilà les conditions faites à la musique moderne, afin qu'elle soit d'église. Encore une fois, elles la règlent et la contiennent, mais elles sont loin de l'étouffer. Elles consistent dans une conformité qui n'a rien de servile, à l'idéal du plain-chant et du chant palestrinien. Or, de ce double idéal, la musique liturgique peut vivre avec honneur, avec profit même, aujourd'hui, demain et toujours. Elle peut créer des chefs-d'œuvre avec et pour une voix seule, avec et pour de nombreuses voix. N'est-ce pas une délicieuse oraison que les *Laudes à la Vierge*, écrites par Verdi sur des vers de Dante pour quatre voix

1. « *Accenno o spunto melodico.* »

sans accompagnement? Notre pays possède une très noble école d'art, la *Schola cantorum,* dont les maîtres, et les élèves mêmes, savent trouver dans la mélodie grégorienne et dans la polyphonie classique de pures et vraiment religieuses inspirations. Certain *Regina cœli,* dont l'auteur est une jeune fille, Mlle Blanche Lucas, en fournirait une preuve charmante.

On ne saurait assez conseiller à la moderne musique d'église de s'engager en ce double chemin. Il peut la conduire à des sources inconnues, ou plutôt oubliées, et si riches, que l'autre musique même, la musique profane, en recevra comme la surabondance et le rejaillissement. Elle a déjà connu ces participations heureuses. On rappelait tout à l'heure que le Wagner de *Parsifal* s'était souvenu de Palestrina. Mais dès les premières notes de ce même *Parsifal,* dans l'étrange, vaste et lente mélopée où la mesure se fond en quelque sorte dans le rythme, il serait aisé de reconnaître aussi quelque vague influence de l'esprit ou du génie grégorien.

Que cet esprit et l'esprit palestrinien, qui n'est pas moins bienfaisant, se répondent et se concilient. Nous avons besoin de leur secours et de leur concours. Qu'ils nous rendent les biens que nous avons perdus : la mélodie d'une voix seule et l'harmonie de plusieurs voix, la richesse des rythmes, la diversité des modes, tous les éléments, toutes les beautés que la musique vraiment d'église possède en propre et qui, passant dans l'autre musique, sauront le mieux la renouveler et l'enrichir. Alors une réforme, qui ne devait être que liturgique,

étendra plus loin ses bienfaits, et l'art chrétien, une fois encore, aura servi la cause et la gloire de l'art universel.

Il ne triomphera pas sans peine, ayant à vaincre le mauvais goût aidé par le mauvais vouloir, mais il triomphera. Les instructions pontificales prévoient des objections et des résistances. Elles répondent aux unes et n'admettent pas les autres.

Ni dans l'ordre des sentiments, ni dans celui des faits, on ne saurait chercher de raisons ou d'excuses; la passion, pas plus qu'une « ignorance honteuse », ne se peut désormais alléguer. Restaurée en France par M. Charles Bordes, qui n'en sera jamais trop remercié, la polyphonie palestrinienne a conquis le respect et même l'admiration générale. Ses chefs-d'œuvre, publiés de nouveau, ne sont pas seulement à la disposition, mais au goût de tout le monde. Quant au chant grégorien, il était, en d'autres temps, « devenu méconnaissable, ses livres ayant été corrigés, altérés, tronqués. Mais les études longues et attentives qu'y ont apportées des hommes remarquables, qui ont bien mérité de l'art sacré, ont changé la face des choses ».

Ces « hommes remarquables », vous les avez reconnus avant que nous les ayons nommés. Artistes, savants, — et nous taisons le reste de leur mérite, — ils comptent parmi les meilleurs, les plus grands que les maîtres de l'heure, de l'heure trouble où nous sommes, aient dépouillés et proscrits. Voici qu'un pouvoir supérieur à celui qui ne peut frapper que le corps, rappelle leur esprit de l'exil. Hors de France, pour la France et pour

toute la chrétienté, leur œuvre se consomme ; les livres, les manuels, sont tout près d'être achevés, et dès qu'ils le seront, la musique d'église restituée empruntera sa règle principale et sa beauté la plus pure à l'idéal bénédictin.

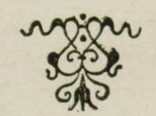
Intérêts, préjugés, routine, tout finira par céder aux vertus fraternelles du plain-chant et du chant *alla Palestrina*. « D'abord la nouveauté produira de l'étonnement chez plusieurs; on trouvera peut-être mal préparés quelques-uns des maîtres de chapelle et des directeurs de chœur ; mais peu à peu la chose prendra d'elle-même, et dans la parfaite correspondance de la musique aux règles liturgiques, tous découvriront une beauté et une bonté qui leur avaient échappé tout d'abord. » Le plain-chant apparaîtra « doux, suave, très facile à apprendre ». Et quant à la polyphonie classique, pour nous répondre de son destin, il suffirait au Souverain Pontife d'invoquer l'expérience et les souvenirs personnels qu'il daignait nous rappeler un jour. La première fois que, dans son diocèse, transformé par ses soins, sous la direction de Don Lorenzo Perosi, les fidèles de Saint-Marc entendirent de nouveau les accords trop longtemps oubliés de Palestrina, la messe à peine achevée, ils se pressèrent autour du cardinal Sarto et de son maître de chapelle, en murmurant avec émotion : « *Siamo incantati.* » Mais, le dimanche suivant, l'œuvre, encore mieux connue et peut-être aussi mieux exécutée, les jeta dans de plus vifs transports. « *Siamo innamorati,* » s'écrièrent-ils. Le charme s'était changé en amour.

Cet amour, le Saint-Père fait plus que l'escompter : il le réclame, comme le complément nécessaire et la perfection de l'obéissance. « Quand l'amour, dit-il, entre dans l'accomplissement du devoir, tout se fait avec plus d'entrain et avec un fruit plus durable. » Aussi bien, il s'agit ici d'un immédiat et rigoureux devoir. Hormis un délai de tolérance, accordé par une décision plus récente à la nécessité d'achever la publication des éditions grégoriennes, les instructions pontificales ne permettent pas d'attendre. Elles ne permettent pas non plus de discuter : elles ne donnent pas des avis, mais des ordres, et, suivant une formule qui les résume, elles constituent « le code juridique de la musique sacrée ».

Autant que l'objet et l'esprit d'un si grand changement, elles en indiquent les moyens et jusqu'à la sanction. Désormais, dans l'enseignement des séminaires et des instituts ecclésiastiques, une part importante sera faite à la musique religieuse ; les jeunes clercs devront être partout formés non seulement à la connaissance théorique, mais à la pratique et à l'exécution du chant grégorien et de la polyphonie palestrinienne. Auprès du plus grand nombre d'églises possible, des *Scholæ cantorum* seront fondées ou rétablies, afin d'assurer le recrutement et l'éducation des chanteurs, ainsi que la tradition des chefs-d'œuvre anciens, afin de favoriser aussi la composition d'œuvres nouvelles conformes à l'idéal d'un art vraiment religieux. Enfin, — et cette prescription, qui n'est pas la moins importante, ne sera pas non plus la moins efficace, — pour garantir la pureté musicale de la liturgie, les évêques sont tenus, s'ils ne

l'ont déjà fait, « d'établir dans leurs diocèses des commissions spéciales composées de personnes vraiment compétentes en matière de musique sacrée : ces commissions auront charge, dans les formes qui paraîtront les plus convenables, de veiller sur la musique qui sera exécutée dans les églises. »

Il semble bien, comme nous le disions plus haut, que les artistes chrétiens aient le droit d'être heureux et le devoir d'être reconnaissants. Ils attendaient beaucoup du nouveau pontife : il leur a donné davantage. C'est à eux maintenant, à eux tous, d'user de ses dons et de montrer qu'ils ne les ont pas reçus en vain. Une grande réforme est ordonnée et définie : il n'y a plus qu'à l'accomplir.





IMPRESSIONS GRÉGORIENNES DANS ROME

A Dom Laurent Janssens, O. S. B.
Recteur du collège Saint-Anselme sur l'Aventin.

Rome, avril 1904.

AVRIL a vu refleurir dans Rome une illustre mémoire. Saint Grégoire a reçu dans sa patrie des honneurs extraordinaires, qui ne sont au-dessus ni de sa sainteté ni de son génie. Le Souverain Pontife avait convié les savants, les artistes, à venir glorifier un de ses plus admirables prédécesseurs. Les politiques eux-mêmes — si les politiques du jour prenaient de semblables soucis — auraient pu se joindre à nous et saluer en saint Grégoire un incomparable conducteur des hommes et des nations. Pie X a voulu plus encore, et que son hommage personnel résumât, surpassât tous les autres. Une messe pontificale et grégorienne, dans Saint-Pierre, a couronné les travaux du congrès. Ce furent de nobles fêtes : fêtes de science, d'art et de foi, fêtes latines aussi et vraiment romaines. Saint Grégoire — et son nom, qui veut dire vigilant, est synonyme de son titre, — ne fut-il pas, en quelque sorte, le dernier des

consuls, et le plus grand, puisqu'il mérita d'être appelé « le consul de Dieu »?

Durant des jours trop vite écoulés, nous n'avons entendu parler que de lui, nous n'avons entendu chanter que selon lui. Il a fait le sujet de toutes les lectures et de tous les discours, de toutes les causeries et de tous les débats, de toutes les pensées, de tous les souvenirs, voire de tous les rêves. On n'a pas même effleuré la question — traitée naguère par M. Gevaert et décidée par lui seul contre la tradition — de savoir si la revision et la coordination des mélodies liturgiques est l'œuvre de Grégoire le Grand ou de ses successeurs. Les bénédictins n'ont donc pas eu besoin de produire une fois de plus, pour la défense du pontife qui fut leur frère, des arguments qui semblent péremptoires. Ce n'est pas ici le lieu de les rappeler. Suivons plutôt, en un pareil sujet, le conseil de Dante :

Lasciamolo stare e non parliamo à vôto.

Sur d'autres points : détails d'interprétation et d'exécution, problèmes de paléographie, nuances de notation ou de rythme, certaines dissidences, qui séparaient les érudits, ont paru s'atténuer. L'unanimité n'a pas été loin de s'établir, et, comme le remarquait avec esprit le président du congrès, Mgr Duchesne, pas une fois, au cours des discussions sur la mélodie grégorienne, l'harmonie ne fut troublée entre les grégoriens.

Et puis, et surtout, dans une assemblée aussi nombreuse, aussi diverse, chacun a loué dignement celui que chacun, artiste ou théologien, professeur ou moine,

peut réclamer comme sien. L'encyclique *Jucunda sane,* publiée quelques jours avant les cérémonies commémoratives, nous a donné de saint Grégoire un portrait vigoureux et délicat. Pas un trait de cette complexe figure n'y était omis. On y reconnaissait à chaque page le grand homme d'État et le pontife saint, le docteur et le défenseur de l'Église, l'apôtre infatigable et le diplomate consommé. On sait — saint Grégoire l'a rappelé lui-même — ce qu'était Rome à l'époque de son avènement : « Un vieux navire à demi réduit en pièces, qui faisait eau de toutes parts et dont chaque jour, sous l'assaut de la tempête, les planches pourries annonçaient en gémissant le naufrage. » Cette nef en péril, saint Grégoire ne l'a pas remise à flot pour un moment, pour un siècle, mais pour toujours. Il a sauvé Rome, et l'Italie avec elle, de calamités sans nombre : de l'inondation, de la famine, de la peste, de l'invasion des Barbares; tantôt de la tyrannie des empereurs de Byzance, tantôt de leur négligence et de leur mépris. Avec la même ardeur et le même succès, il défendit la foi contre les hérétiques, et, contre l'usurpation des patriarches de Constantinople, il soutint la primauté du siège de Pierre.

Son œuvre s'étend encore plus loin. L'ancienne humanité s'écroulait. Plutôt que d'essayer, vainement, d'en retarder la ruine, il regarde vers l'humanité nouvelle et résout d'en assurer l'avenir. Il capte pour ainsi dire les forces ennemies et les fait servir à ses prodigieux desseins. Par lui l'Angleterre commence d'être chrétienne et l'Espagne achève de le devenir. Il noue

avec le jeune royaume des Francs des liens solides et doux. Sentant l'Orient lui manquer, c'est avec l'Occident qu'il refait le monde. Et treize années lui suffisent pour le refaire, treize années d'une vie maladive, exténuée par les travaux, les veilles, la pénitence, et toujours près de quitter le corps chétif où la retenaient seuls le génie et la volonté.

L'histoire nous fait connaître le grand homme, l'homme public. Les œuvres de saint Grégoire : ses traités, sa correspondance, en révèlent un autre, au cœur humble, mélancolique et suave, d'un charme parfois douloureux et toujours exquis.

On sait qu'il tenta de se soustraire par la fuite à l'honneur du pontificat, et comment il fut suivi, dénoncé, d'après la légende, par une colonne de lumière qui trahit sa retraite, et ramené — pleurant — dans Rome, pour y régner. Il ceignit la tiare avec tristesse, avec épouvante même, et jamais il ne la porta sans anxiété. Il écrivait après son élection : « J'ai perdu les joies profondes de mon repos. Je parais monter, au dehors; je suis tombé, au dedans... Je m'efforçais tous les jours de me retirer hors du monde, hors de la chair, pour voir spirituellement la joie céleste. Ne désirant et ne redoutant rien sur la terre, j'étais, ce me semble, au-dessus de tout. Mais l'orage de la tentation m'a jeté tout à coup dans les alarmes et les frayeurs; car, encore que je ne craigne rien pour moi, je crains beaucoup pour ceux dont je suis chargé...

« Je suis tellement accablé de tristesse, mande-t-il au patrice Narcès, qu'à peine puis-je parler. Les ténèbres

de la douleur assiègent les yeux de mon âme. Je ne vois rien que de triste, et tout ce qu'on croit m'être agréable me paraît lamentable. Car je vois sans cesse de quel comble de tranquillité je suis tombé et à quel comble d'embarras j'ai dû monter[1]. »

Parlant, dans une de nos réunions, des œuvres de saint Grégoire, Mgr Duchesne assurait que la disparition des *Dialogues*, des *Homélies*, de la *Correspondance*, ferait un vide sensible dans l'histoire de la civilisation. Si de pareils soupirs et de tels gémissements s'étaient perdus, il manquerait peut-être aussi quelque chose à l'histoire de l'élégie chrétienne et du lyrisme sacré.

Les souvenirs matériels de saint Grégoire ne sont pas nombreux à Rome. Son iconographie ne compte que des images postérieures de trop de siècles à sa vie. C'est une effigie assez banale et seulement décorative, que la statue de Cordieri, dans une des chapelles du Cœlius. Mais c'est une délicieuse figure, à la fois élégante et noble, que le Pinturicchio peignit à la voûte du chœur de Sainte-Marie du Peuple, parmi les guirlandes et les arabesques d'or. Sous la Confession de Saint-Pierre, dans les grottes vaticanes, asile de tant de merveilles, on voit encore un saint Grégoire sculpté par des mains florentines. Enfin, sur les degrés de l'autel, devant le Saint-Sacrement, objet de l'immortelle *Dispute,* le docteur et le pontife, ayant à ses pieds son livre des *Moralia,* siège sur le trône de marbre qu'on garde encore en son église du Cœlius et dont les bras s'achevaient en têtes de lion.

1. Cité par Montalembert dans *les Moines d'Occident.*

A la porte de la sacristie de Saint-Pierre, — et cette place ne messied pas à l'ordonnateur de la liturgie, — un autel, que rien ne distingue, recouvre les restes du grand pape. Pendant les jours anniversaires, quelques cierges y brûlaient, fidèles, et, le matin de la grand'-messe pontificale, sur la modeste tombe de celui qui bientôt allait être comme le patron ou le héros des cérémonies solennelles, je me souviendrai toujours d'une humble messe basse qui sonnait doucement.

S'il est un lieu dans Rome où se respire encore, pour ainsi dire, l'âme de saint Grégoire, c'est le Cœlius. Ici fut sa maison natale; son monastère, dédié à saint André, fut ici; une église, élevée à leur place, porte son nom. Ici les envoyés du peuple vinrent le chercher et le saisir, pour l'élever par force sur le glorieux et redoutable faîte. On accède à l'église par la via San Gregorio, qui se détache du Colisée et passe sous l'Arc de Constantin. Ce n'est point une rue, car des maisons ne la bordent pas, mais plutôt, entre le Cœlius et le Palatin, une allée de jeune verdure. Elle est presque déserte, par cette belle et déjà chaude matinée d'avril. A peine si l'on y rencontre quelqu'une de ces charrettes, peintes de couleurs vives, qui apportent de la campagne à la ville le vin des Castelli. Le paysan qui la conduit a relevé sur sa tête, pour la défendre du soleil, une vieille capote arrondie en berceau. Nous sommes au temps de Pâques. Les chevaux portent à leur harnais des houppes de laine éclatantes; le siège est garni de rameaux d'olivier, de pêcher, d'amandier, qui font au-dessus du dôme de toile une autre voûte de feuillage et de fleurs.

Une prairie monte doucement au perron de la basilique. Transformée, hélas! et déformée comme tant d'autres, elle n'a gardé que ses colonnes et son pavé de mosaïque. Mais au fond, à droite, s'ouvre un petit oratoire dallé de marbre et voûté d'or. Voilà, taillé dans le marbre aussi, doré aussi par le temps, le siège du pontife ; la forme, la masse et l'aplomb de cette chaire primitive ont conservé quelque chose de la majesté romaine. A l'opposé, la muraille se creuse en une sorte d'alcôve étroite et grillée : « Ici, fatigué par les veilles et par un labeur incessant, Grégoire donnait un peu de repos à ses membres chétifs. » *Modica membra,* dit l'inscription latine, et de ces deux mots le français ne peut rendre la mélancolie et la débilité.

Une chapelle voisine renferme la table antique où le pontife aimait à rassembler douze pauvres et à les servir. Un jour, un treizième convive, un ange, y vint s'asseoir. L'ange a disparu, mais des pauvres sont encore là, couchés parmi les herbes. Heureusement les architectes et les savants ont épargné jusqu'ici le Cœlius. Il n'a souffert ni de l'édilité, ni de l'archéologie. Encadrés dans la baie centrale du portique, les deux palmiers de Saint-Bonaventure ajoutent leur grâce d'Orient au paysage latin. La lumière et le silence enveloppent les jardins, les vignes, les vergers, et sur la colline exquise, demeurée purement romaine, on s'attend à voir revenir l'ombre du grand Romain.

L'Aventin est également resté digne de lui. Le collège de Saint-Anselme, qu'y ont élevé les bénédictins, est peut-être le seul édifice moderne qui ne déshonore

pas les horizons de Rome. Il les regarde, il les domine, et, loin de les contredire, il s'accorde avec eux. Ici tout est grégorien : non seulement, comme au Cœlius, le paysage, mais l'esprit, le travail, les offices et les chants. Le dimanche de Pâques, à l'heure où descend le soleil, nous entrâmes dans l'église. Elle est belle, simple et forte, nue sans froideur et brillante sans ornements. Elle a, comme les vieilles basiliques dont elle est imitée, un double rang de colonnes en marbre gris, qui semblent d'argent; un plafond à poutres qui se croisent, un maître autel surmonté par un de ces tabernacles de marbre aux lignes droites et pures, dont les baldaquins de style baroque ne sont que la caricature et comme la contorsion.

Les moines chantèrent les vêpres de Pâques, puis le salut, et le charme d'un chant que depuis longtemps nous n'avions pas entendu, ne tarda guère à nous reprendre. Comme il glissait, comme il se répandait égal et doux, le chant grégorien, le « plain-chant », sur les surfaces planes et les marbres polis ! Sans compter qu'à la sobriété de leur musique les bénédictins savent assortir le reste du cérémonial sacré. Des deux côtés de l'autel, ils n'avaient disposé que peu de cierges et quelques gerbes légères; mais l'ordonnance en était harmonieuse, et des rapports subtils unissaient les lignes sonores avec les lignes de flamme et les lignes de fleurs.

L'office prit peu de temps et fit peu de bruit. Le « *Bella premunt hostilia* » de l'*O salutaris* ne déchaîna pas les fureurs militaires par où, dans nos paroisses parisiennes, aux jours de fête, ces trois mots ont coutume

de se signaler. Le *Tantum ergo* ne fut que celui de la liturgie, mais modulé, j'allais dire modelé par des voix qui de la forme sonore faisaient presque une forme plastique, tant elles lui donnaient de relief et de perspective. Jamais soir de Pâques ne fut plus grave et plus doux. En sortant de la chapelle où venaient de s'accomplir les rites simples et purs, devant la ville et la campagne qui s'étendaient sous nos yeux, nous pûmes nous croire déjà sur la colline où l'on adorera le Père en esprit et en vérité.

Jusqu'à la fin des fêtes grégoriennes, on ne Lui rendit pas d'autres hommages. A la Vallicella comme à Saint-Grégoire, à Sainte-Marie Majeure, au Latran ainsi qu'à Saint-Paul hors les Murs, messes, vêpres, saluts, il n'y eut d'office que dans le style grégorien. La musique à l'église ne fut que d'église, comme si les volontés du pape avaient été déjà non seulement publiées, mais obéies.

Elles reçurent à Saint-Pierre la consécration la plus éclatante. L'effet d'une « fonction » pontificale grégorienne, sous les gigantesques voûtes, n'était pas d'avance assuré. En ces espaces infinis, mille ou douze cents voix chantant ensemble risquaient de s'entendre à peine, ou de se trop entendre. On en pouvait craindre, autant que la faiblesse, la violence ou la dureté. Le chant grégorien ne se prête pas, ou du moins ne se prête pas toujours et tout entier à ce qu'on nomme, d'un mot trivial, mais expressif, une « exécution monstre ». Quelques mélodies, les plus simples, comportent et réclament peut-être ce genre d'interprétation.

Les historiens de saint Grégoire nous ont transmis le souvenir d'unissons, que le nombre de voix, ou plutôt que les voix innombrables ont dû faire sublimes. C'est la *Litania septiformis,* qu'aux jours de la peste de 590, Rome pénitente et suivant les pas de son pontife, tout entière psalmodia. C'est le *Regina cœli,* chanté devant l'image, portée en procession, de la Vierge libérienne, avec une telle ferveur, que, suivant la légende, les anges, descendant du ciel, y auraient répondu.

Mais, à côté de ces pièces faites pour la foule, il en est d'autres, comme les *Introït,* les *Graduels,* les *Offertoires,* qui veulent des interprètes exercés et choisis. Par une heureuse fortune, celles-ci mêmes n'ont rien perdu de leur beauté plus fragile. La multitude des voix n'a pas forcé leur délicatesse, et, dans l'énorme vaisseau, leur parfum léger ne s'est pas évanoui.

Fidèle le premier à l'esprit, et à l'esprit intégral de ses propres commandements, le Souverain Pontife avait permis de mêler à la messe grégorienne un petit nombre de pièces polyphoniques : les unes prises dans l'œuvre des anciens maîtres, les Gabrielli et les Palestrina ; une autre, la dernière, et qui ne parut pas indigne des précédentes, composée par don Lorenzo Perosi. Cela suffisait à rappeler que le *Motu proprio* de Pie X est une loi de grâce ainsi que de rigueur, qui définit l'esprit et le rôle de la musique moderne à l'église, mais ne va pas jusqu'à la condamner. Et même, en vertu d'un ancien privilège, à l'entrée comme à la sortie du cortège pontifical, ainsi qu'au moment de l'élévation, les trompettes, les fameuses trompettes d'argent, ont par

trois fois sonné. Il est à souhaiter qu'elles sonnent toujours; à l'instant le plus mystérieux du sacrifice, quand toute bouche humaine se tait, quand le prêtre lui-même parle bas, il est beau que leur appel héroïque jaillisse tout à coup de leurs lèvres de métal. Il est encore plus désirable qu'elles sonnent autrement, c'est-à-dire autre chose qu'une marche vulgaire ou qu'une cavatine de théâtre. Et nous savons que, pour l'avenir, le Saint-Père y a déjà pourvu.

« *Gregorius consul,* » dit l'histoire. Un hymne de la liturgie dit aussi : « *Gregorius præsul.* » Comme à saint Grégoire lui-même, la préséance appartint, dans la cérémonie de Saint-Pierre, au chant grégorien. Il y parut sous tous ses aspects, il y manifesta toutes ses beautés. Une fois encore on s'aperçut que, par un retour commun aux choses d'ici-bas, la plus vieille forme de la musique peut nous donner les impressions que nous demandons — parfois en vain — à l'art le plus nouveau. En un temps de polyphonie et d'orchestre à outrance, le chant grégorien nous rend les délices, depuis trop longtemps perdues, de la mélodie strictement homophone et vocale. Il restitue en quelque sorte une catégorie de l'idéal sonore : l'unisson. Admirable par la beauté des lignes, la mélodie grégorienne l'est également par la diversité des modes ; elle l'est encore par un élément qui lui est propre : par son rythme, dont la mesure moderne peut envier la liberté, voire la fantaisie. Autant que mélodie, le chant grégorien est mélopée, vocalise même, une vocalise délicieuse d'élégance, voire de caprice. Enfin il est récitatif. Jamais la

symétrie ni la carrure ne l'emprisonne ou ne l'alourdit. « *Un canto che parla; favellar in musica,* » toutes les définitions de la musique oratoire ou du discours musical se vérifient et se réalisent en lui.

On a traité cet art de monotone. Est-il donc un état, un mouvement religieux de l'âme qu'il ne soit capable d'exprimer? Il a pour domaine ce que dom Pothier nommait un jour très bien « la partie affective de la prière ». Autant que méditation, il est action, passion même, et pas plus que de monotonie on ne saurait l'accuser de froideur et d'insensibilité. Certaine séquence en l'honneur de saint Grégoire, superbe d'éclat, d'enthousiasme, de lyrisme, a secoué cinquante mille auditeurs d'un frisson et comme d'un transport sacré. « *Ecinentes dulcia celsaque,* » y est-il dit, « nous chantons des choses douces et des choses hautes ». C'est toute la définition de l'art grégorien. Une douceur céleste s'unit, dans le verset *Justus germinabit sicut lilium,* au charme, pour ne pas dire au trouble tout moderne du rêve et de la mélancolie. En vérité, je ne sais pas un effet ou, pour parler plus largement, pas un genre, pas un ordre de l'expression sentimentale où ne puisse arriver la mélodie grégorienne. Elle y atteint par des moyens dont la discrétion n'a d'égale que la sûreté. Sur les paroles capitales du *Credo : Et homo factus est,* il a suffi que l'admirable coulée sonore se fît un seul instant un peu plus suave, un peu plus lente, pour qu'aux *Incarnatus* les plus mystiques ou les plus pittoresques, à celui d'un Bach ou d'un Beethoven, cinq ou six pauvres notes de plain-chant n'eussent rien à envier.

Musique monotone, répètent les ennemis de cette musique. D'aucuns ne craignent pas d'ajouter : musique protestante, et le second reproche a de quoi mettre en joie les artistes et les historiens. On n'avait pas encore assimilé saint Grégoire à Luther, pour les condamner ensemble, et jusqu'ici les caractères propres de l'art grégorien : la mélodie, la vocalité et l'unisson, n'étaient pas regardés comme les signes essentiels du génie musical allemand.

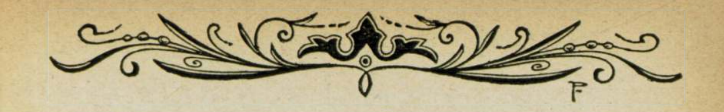
S'il est au contraire un art latin et classique, un art catholique aussi, je veux dire universel, un art qui porte témoignage de l'antiquité, de la pureté, de l'unité de la foi, c'est le chant que, le matin du 11 avril, les voûtes vaticanes ont entendu. Ce jour-là fut de ceux que n'oubliera pas l'histoire de l'art religieux. Pour la première fois peut-être depuis des siècles, depuis la création de la polyphonie, un pape a célébré la messe pontificale à Saint-Pierre, suivant le rite — nous ne parlons que de musique — et selon l'idéal grégorien. La noble basilique a vu s'accomplir une de ces étonnantes conciliations, une de ces harmonies grandioses que Rome seule a le don de réaliser. Sous les formes et comme sous les espèces d'une musique et d'une architecture qui diffèrent l'une de l'autre au point de sembler d'abord contraires et peut-être incompatibles, deux âges, deux âmes du christianisme, plutôt que de s'opposer, se sont fondues. Loin d'écraser les simples mélodies ou de les engloutir, on eût dit que le dôme splendide s'ouvrait au-dessus d'elles pour les attirer plus haut et pour les couronner. Alors entendre et voir

fut une merveilleuse occasion de penser. Alors les sons et les formes donnèrent à chacun de nous, avec une force, une acuité sans pareille, l'idée, le sentiment, presque la sensation de ce fait extraordinaire : la tradition et la continuité de l'Église. L'ordre des temps chrétiens se développa tout entier, et quand, au moment de disparaître, le pape laissa tomber sur des milliers de fronts inclinés sa bénédiction dernière, il apparut vraiment comme le pontife, *Pontifex,* celui qui, sur des siècles d'art sacré, venait de jeter un pont mystérieux.

Autant qu'un mémorial du passé, la messe pontificale fut un signe, un gage de l'avenir. Dans son *Motu proprio,* le Saint-Père avait donné le précepte ; il y a voulu joindre l'exemple. La cérémonie de Saint-Pierre marque le passage — qui ne s'est pas fait attendre — de la pensée à l'acte et du commandement à l'exécution. Rien n'a été supprimé, ou seulement diminué, de la pompe et du décor, des évolutions et des cortèges, des ornements et des mouvements qui font de Saint-Pierre, aux jours de solennité pontificale, un corps vivant et magnifique, revêtu d'habits de fête. Mais, au centre de la basilique, devant l'autel papal, où ne brûlaient que les cierges rituels, et qui ne portait pas une fleur, lorsque le Saint-Père entonna gravement les chants liturgiques et que mille voix, graves comme la sienne, lui répondirent selon les modes liturgiques aussi, alors il fut évident qu'en ce corps de marbre l'âme n'était plus la même, et que dans la musique de la prière, l'esprit de la prière venait de rentrer.

La messe peu à peu s'avançait. Les yeux baissés sur l'admirable missel qu'avaient enluminé pour lui, dans l'exil, nos moniales de Solesmes, le pape achevait la préface. Le cardinal-diacre, qui l'assistait, tourna la page du *Sanctus,* et le Saint-Père y vit une lyre d'or, où le Christ en croix est étendu. La miniature exquise et symbolique dut charmer et peut-être retenir un moment l'auguste regard. L'art et la foi ne pouvaient offrir de plus délicates actions de grâces au pontife dont la main ferme et douce a posé de nouveau sur la lyre l'image du Crucifié.





LA
MUSIQUE D'ÉGLISE AU THÉATRE

Ce sujet n'est que la réciproque et comme l'envers d'un autre, plus considérable, plus actuel, que nous avons abordé, pour ne pas dire attaqué déjà mainte fois, et qui s'énoncerait en termes contraires : *La Musique de théâtre à l'église.* Le contre-sujet aurait, disons-nous, plus d'actualité, puisque la question de la musique liturgique vient d'être à nouveau posée et résolue par une volonté suprême, chez nous, hélas! encore mal comprise et plus mal obéie. Il serait aussi plus étendu, l'église faisant au théâtre, chez elle, une place que sur le théâtre même elle n'a jamais occupée. Mais on sait — les instructions pontificales en témoignèrent hautement — que l'église aujourd'hui ne craint pas d'imiter le théâtre. On sait peut-être moins bien que le théâtre, toutes les fois qu'il a figuré des sujets ou des actions religieuses, n'a rien négligé pour ressembler à l'église. Il en a pris le ton ou le style avec autant de goût que de respect. Ainsi, par un échange ou plutôt par un renversement bizarre et fâcheux, la musique d'église au théâtre est d'église plus qu'à l'église même.

Sous l'apparence d'un paradoxe, cela n'est qu'une vérité de fait ou d'histoire; et c'est cela que nous voudrions, non pas en théorie, mais en fait et par l'histoire également, essayer d'établir ou de rappeler.

La reproduction dramatique et musicale d'offices ou de cérémonies religieuses — j'entends celles de notre religion — n'est pas fort ancienne. Je ne sache pas que les deux premiers siècles de l'opéra, qui sont le dix-septième et le dix-huitième, s'en soient avisés. En Italie d'abord, puis en France et en Allemagne, nous voyons alors la tragédie musicale s'inspirer de l'antiquité seule et ne chercher ses héros que parmi les Grecs et les Romains. Lully ni Rameau, Gluck ni Mozart ne pouvaient avoir l'idée, ou l'audace, de choisir un sujet chrétien, encore moins liturgique. C'est au romantisme — et au romantisme français, car Weber lui-même n'y songea pas — qu'il était réservé d'introduire non seulement le christianisme, mais l'église, dans l'esthétique de l'opéra. Et le premier exemple de cette nouveauté fut peut-être *Robert le Diable* (1831).

Les deux « grands opéras français » qui précédèrent : *La Muette de Portici* (1828) et *Guillaume Tell* (1829), contiennent des parties religieuses, et fort belles, mais qui ne sont pas d'église. Au début du second acte de *Guillaume Tell,* il est un petit chœur adorable, triste et tendre comme l'*Ave Maria* des soirs italiens. Une cloche au loin l'accompagne, « *che paia il giorno pianger che si muore* ». Mais l'exquise prière résonne auprès d'une chapelle; elle ne nous y fait point entrer. Pour la première fois, avec Robert et Bertram qui le suit,

nous franchissons le seuil non d'une chapelle, mais d'une cathédrale. Dans un vestibule, qu'une simple tenture sépare du sanctuaire, Meyerbeer nous a montré « l'homme divisé contre lui-même, partagé entre la chair et l'esprit, entraîné vers les ténèbres et l'abrutissement, mais protégé par l'intelligence vivifiante et sauvé par l'espoir divin[1] ». Le « grand drame catholique de *Robert*[2] » trouve son dénouement à l'église, au son des chants de l'église, et par l'effet, par la vertu même de ces chants.

C'est d'abord un cantique de moines, sans accompagnement, qui tient à la fois du choral et de la psalmodie. L'« écriture », comme on dit aujourd'hui, n'en est peut-être pas très serrée; la polyphonie de Bach a plus de richesse, et celle de Palestrina plus de pureté. Mais le style sobre et grave de cette prière est vraiment d'église, même d'office. Elle se continue et s'achève par une admirable ritournelle d'orgue, phrase mélodique et chantante, mais dont aucun accent, aucun éclat trop pathétique ne hâte ou ne trouble le cours. Alors paraissent Robert et Bertram, et les thèmes sacrés reviennent accompagner leur dialogue tragique et le faire plus tragique encore. La grandeur de cette scène, où Meyerbeer se révèle tout entier, consiste d'abord dans la rencontre de l'élément humain ou profane et de l'élément religieux; elle tient aussi, peut-être davantage, à leur distinction. Partout ici la beauté liturgique ajoute à la beauté pathétique; nulle part elle ne s'y soumet ou seu-

1. George Sand : *Lettres d'un voyageur*.
2. *Ibid*.

lement ne s'y conforme. L'une et l'autre se côtoient, pour ainsi dire; elles se renforcent et se multiplient, mais sans se confondre. Les thèmes d'église demeurent d'église, insensibles à l'action passionnée que pourtant ils soutiennent, et que même ils exaltent. Ils se prêtent, les nobles thèmes, aux deux héros en conflit : à Bertram qu'ils combattent, à Robert qu'ils secourent; et le père et le fils jettent au-dessus d'eux leurs cris d'angoisse ou de fureur. Ils se prêtent, mais ils ne se donnent pas. Robert peut bien emprunter la pure phrase de l'orgue; pour faire de ce chant paisible et divin le chant de son humaine détresse, il y ajoutera de sublimes accents et ces notes de ténor, les plus hautes, qu'on n'entend jamais sans émoi. Mais ces notes ne sont qu'à lui, ne sont que lui seul, et l'hymne se déroule au-dessous d'elles, invariablement pieux et liturgique, sans leur abandonner rien de sa paix auguste et de sa rituelle majesté.

Vous vous rappelez le mot, déjà si juste alors et plus juste encore aujourd'hui, de Thomas Graindorge au sortir d'un mariage parisien : « Bel opéra, analogue au cinquième acte de *Robert le Diable;* seulement *Robert le Diable* est plus religieux. » De quoi précisément s'agit-il en ce cinquième acte? D'un mariage, voire d'un « grand mariage », car la princesse de Sicile elle-même attend au pied des autels un fiancé qui tarde, il est vrai, mais qui finit par la rejoindre. Or il est certain que les chants dont ce fictif hymen s'accompagne ne ressemblent guère à ceux qu'en des circonstances pareilles, mais réelles, nous avons coutume d'entendre. Ici, pour

la première fois, la musique de théâtre l'emporte sur la musique d'église par la convenance et par la piété.

Dans l'œuvre de Meyerbeer encore, voici venir un autre cortège nuptial. Plus blanche que ses voiles de fiancée, Valentine de Saint-Bris passe au bras de son père, et, sur son passage, des jeunes filles, des femmes, prient et chantent à genoux. C'est le soir de la Saint-Barthélemy, un soir d'été chargé d'orage; déjà catholiques et huguenots se regardent et tout bas se défient, et leur sourde colère, et le soir, et la prière, tout est sombre comme ce triste mariage, qui va s'accomplir sans amour. Oh! la plaintive, attendrissante litanie, sur laquelle tombe et retombe sans cesse, en deux étranges accords, un douloureux et presque funèbre *Ave Maria!* Il est admirable, cet *Ave*, par la couleur pittoresque et dramatique, par tout ce qu'il ajoute à la scène, au tableau, de mélancolie et d'inquiétude. Il ne l'est pas moins par la simplicité, par la pureté du sentiment religieux. On chante ici, hors de l'église, comme il faudrait chanter au dedans. Une zone sacrée environne la chapelle, la défend, et sur le parvis même il semble que la musique exprime, inspire déjà le respect du sanctuaire. Pas d'accompagnement et pas de solo; rien qui sente « l'air » de théâtre ou la romance de salon; rien d'autre que deux voix, auxquelles des voix en chœur répondent. C'est peu de chose sans doute, mais c'est grave et touchant; c'est à la fois austère et tendre, et, comme a dit Musset d'une prière encore plus modeste, « c'est tout ce qu'il faut à Dieu ».

« Un grand liturgique, ce Meyerbeer! » s'écriait un de

nos amis, avec lequel nous écoutions le quatrième acte du *Prophète*. Et Wagner lui-même n'a-t-il pas écrit naguère (nous citons de mémoire) : « C'est à ce fils de l'Allemagne qu'il était réservé de faire voir comment il faut, sur le théâtre, parler des choses de Dieu. » Au quatrième acte du *Prophète*, comme au cinquième acte de *Robert le Diable*, une des principales scènes du drame se passe à l'église. Et le drame, cela va sans dire, ne pouvait, ne devait être et n'est en effet représenté que par une musique dramatique. Mais, cette fois encore, la musique de drame, loin de rien entreprendre contre la musique d'église, en a subi plutôt, à de certains moments, l'influence et la contagion sainte.

Les dernières fanfares de la « marche du sacre » ont cessé. L'office commence. Alors, que n'entendrions-nous pas à l'église? Mais, au théâtre, qu'entendons-nous? Au lieu d'une de ces cavatines de concert ou d'opéra qui, chantées par un « ténor puissant », ravissent d'aise les fidèles parisiens et leurs pasteurs, la plus sérieuse, la plus sobre polyphonie, un : *Domine, salvum fac (a cappella)*, auquel répond en psalmodiant la foule recueillie. Puis l'imprécation de Fidès éclate en sa libre fureur. Meyerbeer ici pouvait déchaîner son orchestre, l'irriter, l'humaniser et le dramatiser autant que la voix. Il a fait justement le contraire. Il a voulu tendre, pour ainsi dire, derrière la passion humaine, un fond religieux; que l'église restât église, et que l'atmosphère ou l'esprit en fût respecté. Sous la malédiction maternelle, une pièce d'orgue, en vrai style d'orgue, se développe, sans rien emprunter à la situation pathétique, sans que

rien de cette situation agisse ou réagisse sur ce morceau purement religieux. Même réserve, même calme rituel dans le chœur des enfants, au moins au début de ce chœur. S'il s'anime ensuite, s'il s'échauffe jusqu'au plus foudroyant éclat, c'est que le Roi-Prophète alors apparaît, couronné; c'est que nous touchons au centre, ou plutôt au sommet du drame, et que le théâtre ici reprend ses droits. Il suffit — et nous ne voulions pas rappeler autre chose — qu'il les ait d'abord sacrifiés, et que, dans la représentation d'une cérémonie de l'église, magnifique, extraordinaire même, et permettant comme telle un surcroît de pompe liturgique, la musique de théâtre ait pourtant reconnu l'éminente dignité du style de la liturgie.

Vous plaît-il que nous entrions dans une autre église, non plus derrière un héros triomphant, mais sur les pas d'une pécheresse et d'une pénitente? Ce n'est point aujourd'hui jour de fête : la nef est à peu près déserte, et quelques fidèles à peine y ont précédé Marguerite. C'est peut-être jour de funérailles, car un *Dies iræ* presque liturgique va tout à l'heure se faire entendre, mais de funérailles modestes et vraiment funèbres, dont la musique ne ressemble pas à celle de ces « grands enterrements », qu'une jeune femme qualifiait devant nous de « délicieux ». Une pièce d'orgue encore nous accueille; encore un morceau de style simple et sévère, et non point une symphonie à grand orchestre, comme cette ouverture d'*Obéron,* dont retentissait naguère, un jour que nous y entrâmes, la basilique du Sacré-Cœur. Dans la scène de Gounod, comme dans les scènes de

Meyerbeer, une action dramatique est accompagnée par un office religieux; seulement l'accord est ici plus étroit. Ainsi que l'imprécation de Fidès, le reproche infernal : *Souviens-toi du passé!* plane sur des harmonies saintes. Mais il s'unit, il se fond davantage avec elles; il s'efforce même de leur ressembler, et, pour être plus cruelle, plus injurieuse encore, la voix du démon imite ou contrefait la voix de Dieu.

De cette admirable page, la phrase la plus belle, au moins de la beauté particulière que nous cherchons aujourd'hui, c'est assurément la première : *Seigneur! daignez permettre à votre humble servante de s'agenouiller devant vous.* Ces quelques mesures contiennent et résument en quelque sorte une triple perfection : celle de la parole, celle du chant et celle de la prière. La musique n'a jamais rien trouvé de plus triste, de plus humble et de plus las; rien qui s'abaisse et tombe, d'une chute plus profonde, sous un plus pesant fardeau; rien qui figure avec plus de vérité l'affaissement de l'âme et même du corps, la démission, la prostration de tout l'être et son anéantissement devant Dieu. Chaque point de cette courbe sonore, chaque note, chaque mot, est précieux. Elle est mélodie : en d'autres termes, elle est une forme définie et plastique; elle a ses contours et son relief arrêté. Mais elle est mélopée aussi, ou récitatif. Elle parle aussi bien qu'elle chante et qu'elle prie. Elle est récitatif, et rien qu'à ce titre elle jouit d'une certaine liberté dans le temps : cela signifie qu'elle obéit moins aux lois de la mesure qu'à celles, beaucoup plus larges, du rythme, et du rythme oratoire. Enfin, elle est

purement vocale : pas un seul instrument ne la soutient. De tout cela que résulte-t-il? Que la phrase en question, par ses différents caractères, — le chromatisme excepté, — se rapproche sensiblement d'une phrase de plain-chant. Imaginez-la seulement entonnée par vingt, par cinquante voix, au lieu d'une seule; puis, étendue et développée, devenant, au lieu d'une phrase initiale, tout un discours, toute une prière : vous aurez en elle un exemplaire accompli d'oraison grégorienne et purement liturgique.

Et maintenant, au contraire, cette phrase de théâtre, essayez de la remplacer par toute autre, si belle qu'elle soit, empruntée même aux œuvres religieuses de l'auteur. Sera-ce le *Felix culpa* de *Mors et Vita?* ou bien, dans *Rédemption,* la cantilène : *Vos bontés paternelles?* Sera-ce enfin, et pour choisir un exemple encore plus connu, l'admirable *Ave Maria* — mais admirable autrement — sur le premier prélude de Bach? Gageons que le public ne souffrirait pas, sans crier à l'irrévérence, au scandale peut-être,.de voir un personnage de drame entrer dans la maison de Dieu avec ces accents et ces mouvements de passion humaine sur les lèvres et dans le cœur. Ainsi la musique la plus théâtrale n'est pas toujours celle qu'on pense. Il n'est pas sans originalité, ni sans intérêt pour notre cause, qu'un musicien, anssi grand dans l'art sacré que dans l'art profane, nous donne une pareille leçon, et que l'idéal de la prière, — j'entends et je ne saurais trop y insister, — de la prière à l'église, ce soit dans une scène de théâtre qu'un Gounod en ait le plus approché.

Désireux d'y atteindre également, d'autres compositeurs, et non des plus petits, ne s'y sont pas pris d'autre sorte. Rappelez-vous, dans le *Roi d'Ys,* quel sobre et simple *Te Deum* accompagne les noces de Rozenn et de Mylio victorieux. Une délicieuse introduction, monastique et virginale à la fois, puis un *Ave Maria* polyphonique où se mêlent des orgues légères, annonce le pur et pieux chef-d'œuvre qu'est le second acte de la *Proserpine* de M. Saint-Saëns. Plût à Dieu que les véritables couvents ne connussent pas d'office plus mondain et de plus profane musique ! Il n'est pas jusqu'à M. Massenet... Après tout, ce n'est pas sa faute si la fameuse « méditation » que vous savez est entrée dans l' « ordinaire » de la messe de mariage, au moins des mariages élégants. L'auteur de *Thaïs*, en l'écoutant, s'excuse peut-être comme Lully naguère, et dans les mêmes termes : « Pardonnez-moi, Seigneur, je ne l'avais pas faite pour vous ! » D'autant plus qu'à l'occasion il a su faire autrement, et très bien, pour le Seigneur. Les échos d'un irréprochable *Magnificat* arrivent jusqu'au parloir de Saint-Sulpice (troisième acte de *Manon*), et récemment encore le musicien vraiment religieux du *Jongleur de Notre-Dame* a tracé finement une esquisse, à demi grégorienne et palestrinienne à demi, de la plus orthodoxe *Schola.*

Le chef-d'œuvre enfin, ou le miracle de l'art non seulement religieux, mais liturgique au théâtre, vous l'avez déjà nommé : c'est le second tableau du *Parsifal* de Richard Wagner.

Ici tout est sacré. Ici nous ne voyons plus se passer à

l'église, comme dans le *Prophète*, des événements qui pourraient aussi bien s'accomplir ailleurs. Non : l'action et le décor, le fait et le lieu se commandent et pour ainsi dire se conditionnent l'un l'autre; on ne saurait les diviser, et les rites chrétiens, loin d'entourer seulement le drame et de l'orner, en font le principal ressort et comme la matière morale elle-même.

Dès les premières scènes, extérieures encore au sanctuaire, une influence mystique se répand. Depuis *Guillaume Tell* et le modeste chœur de la chapelle, le sentiment de Dieu dans la nature s'est étendu et fortifié. Là-bas une humble cloche seule sanctifiait l'heure. Ici résonnent d'augustes sonneries, des fanfares suaves et lentes, et, le soir, les bois, les eaux, toutes les choses sont bénies, toutes semblent prier.

L'homme n'a jamais prié comme prient, autour de l'autel qui porte le cristal sanglant, les serviteurs du Graal. Voici la plus sublime représentation que l'Église catholique ait trouvée encore de ses plus sublimes mystères. La plus sublime, et la plus complète aussi : car le sentiment et le culte, l'esprit et la lettre, les attitudes et les mouvements, aussi bien que l'oraison, la méditation et l'extase, que la foi et que l'amour, toute notre Église, ou tout de notre Église est figuré musicalement ici. Cherche-t-on par quelles figures? Il apparaît aussitôt que c'est par celles-là justement, par ces deux-là, qu'une longue tradition consacre, que la pratique moderne avait abandonnées, et que les instructions pontificales se proposent et nous imposent de rétablir. Cette longue, très longue scène de *Parsifal* ne comporte pas un

solo, pas un morceau qui sente le théâtre, ou seulement le concert, pas un éclat, pas un soupçon de ce style profane — je veux dire dramatique et passionné — où se développe et s'épanouit pour elle-même une musique étrangère, quand ce n'est point indocile, aux paroles ainsi qu'aux rites sacrés. L'orchestre même — l'orchestre de Wagner! et de sa dernière partition — ne craint pas, à l'occasion, de s'effacer devant la voix, ou mieux, car l'ensemble de la scène est choral, devant les voix, tantôt devant leur unisson, tantôt devant leurs accords. Mais il est un instrument ou plutôt un organe sonore, et vraiment d'église, dont cet orchestre a reconnu et subi volontairement ici la souveraineté sainte : c'est la cloche. Lamennais, dans sa *Philosophie de l'art,* avait défini le caractère grandiose et surnaturel de la cloche; Wagner, dans *Parsifal,* l'a rendu sensible et magnifiquement réalisé. Extérieure à l'église, la cloche lui apporte, afin qu'elle les unisse à celles de l'humanité, les voix de la nature ou de l'univers, de ces dehors dont elle vit elle-même environnée : voix de la terre, au sein de laquelle elle fut arrachée; voix du ciel, dans lequel elle se balance; voix de la plaine, de la montagne et de la forêt, de l'horizon enfin, que, du haut de sa tour, elle domine et remplit tout entier de ses ondes. Cloches de deuil ou de fête, de mort ou de nativité; couvre-feu mélancolique ou tocsin meurtrier des *Huguenots;* à l'autre extrémité et comme au pôle opposé de notre art français, dans *Fra Diavolo,* gai carillon de Pâques fleuries; cloches fidèles de Marling, qu'en un de ses *lieder* les plus touchants Liszt écoutait pieusement

et déjà de si loin; cloches imitées par l'orchestre, par le piano même accompagnant la voix, ou cloches véritables; cloches des cathédrales ou des chapelles, des cités ou des hameaux, jamais jusqu'à *Parsifal* vous n'aviez sonné, chanté, prié ainsi. Jamais vous n'aviez été les interprètes ou les annonciatrices d'une foi si robuste et d'un si tendre amour; jamais surtout vous n'aviez donné l'idée et l'exemple de ce que la musique à l'église pourrait vous devoir de grandeur religieuse et de liturgique beauté.

Et jamais non plus, à l'église, les chants ne furent depuis longtemps aussi purs, aussi pieux. On l'a fait observer avec justesse : dans les parties religieuses de *Parsifal,* Wagner s'est proposé, voire imposé, d' « éviter toute harmonie pathétique et toute mélodie sentimentale[1] ». Or, pour y réussir, il n'a pas trouvé de plus sûr moyen que de revenir — sans rien sacrifier pourtant de son génie moderne — de revenir, par un libre mais fidèle retour, aux deux formes par excellence de la musique d'église : la monodie grégorienne et la polyphonie *alla Palestrina.*

Parmi les thèmes sacrés de *Parsifal,* celui qu'on peu nommer le principal, parce qu'on l'entend le premier et que peut-être il surpasse tous les autres en ampleur comme en beauté, ce thème approche de près du type grégorien. Il en possède les caractères essentiels. A peine accompagné par un sourd et monotone roulement de timbales, il n'est que mélodie; il n'existe et ne vaut,

1. *Parsifal, de Richard Wagner,* par M. Maurice Kufferath. Paris, 1890; Fischbacher.

du moins en son premier état, que par la succession et non par la combinaison des notes. En outre il évolue, il se développe avec tant de lenteur, que la mesure en devient pour ainsi dire insaisissable. Elle se fond, elle se perd dans un rythme très large, un peu lâche, et qui enveloppe, au lieu de la partager, l'immense période tout entière. Et cela aussi est de style grégorien. Une certaine asymétrie générale de la phrase fortifie ce caractère. Il n'y a pas jusqu'à la tonalité ou, pour parler plus exactement, jusqu'au mode, qui n'y ajoute encore. C'est le mode hypolydien pur, un de ceux qui de la musique antique ont passé dans le plain-chant[1]. Ce thème enfin, — si nous le prenons toujours à son origine, avant qu'il s'anime et se dramatise au contact de la passion et de la douleur humaine d'Amfortas, — ce thème est doué d'une expression ou d'un *éthos* vraiment surnaturel et comme divin. Aussi Wagner l'a-t-il choisi pour traduire les paroles de la consécration : « Prenez et mangez, ceci est mon corps. Prenez et buvez, ceci est mon sang. » Paroles saintes entre toutes, si redoutables à la musique, qu'elles lui sont même interdites par la liturgie, et que, dans la réalité du sacrifice, le prêtre les parle à peine et les prononce tout bas. Sébastien Bach les avait chantées avant Wagner. Mais le musicien de *Parsifal* l'emporte ici sur celui de la *Passion selon saint Matthieu,* et c'est l'honneur du génie ou de l'idéal grégorien, qu'une mélodie qu'il inspira nous paraisse, plus que toute autre, digne du plus

1. M. Maurice Kufferath.

grand de tous les mystères et de tous les miracles chrétiens.

C'est une mélodie à l'unisson. Et le chœur des chevaliers, sur un rythme de marche, est un unisson aussi. Mais à ces chants homophones d'admirables polyphonies vocales répondent et font équilibre. Partout, en ces pages véritablement liturgiques, partout et toujours dominent les voix. Les voix, non l'orchestre, expriment tous les degrés et comme tous les modes de la prière, de la méditation, de l'adoration et de l'extase. Elles ne font pas autre chose que prier. Mais comme elles prient! Comme leur oraison, qui tout à l'heure se rassemblait pour ainsi dire en une seule coulée sonore, se divise maintenant, se décompose en accords subtils et en atomes harmonieux! « *Durch Mitleid wissend, Der reine Thor!* » Rappelez-vous quel mystérieux et mystique soupir promet au martyre d'Amfortas le sauveur « innocent et pur, instruit par la pitié »! Telle autre phrase, polyphonique aussi, l'est avec plus d'abondance et se développe davantage. De plus en plus, on dirait que des harmonies sixtines remplissent et font chrétienne, catholique même et presque romaine la chapelle du Montsalvat. Un thème très court, mais très caractéristique, n'est autre chose que la formule d'un *Amen* en usage dans la liturgie de l'église de Dresde. Certains musicologues allemands ont cru pouvoir l'attribuer à un maître de chapelle italien, et des successions harmoniques semblables à celles qui le constituent se rencontrent constamment dans les messes de Palestrina.

Ainsi, répétons-le, la plus belle scène d'église que le

génie moderne ait conçue et réalisée au théâtre, se partage entre les deux formes par excellence de la musique d'église : celles-là justement que le chef de l'Église, il y a peu de mois, a jugé convenable et nécessaire de remettre en honneur. Une œuvre telle que *Parsifal* est peut-être, bien que théâtrale, assez pure, assez sainte, assez chrétienne, pour témoigner indirectement de cette convenance et de cette nécessité. Relue à l'occasion et sous l'impression des préceptes du Saint-Père, il semble que, par une sorte d'harmonie préétablie, elle s'accorde avec eux, qu'elle les éclaire et les confirme, et que, leur soumettant d'avance, et comme d'instinct, la musique religieuse, même dramatique, elle montre assez tout ce que la musique liturgique gagnerait à leur obéir à son tour.

Il est un point particulier des instructions pontificales que peut élucider l'exemple de *Parsifal,* ou plutôt une objection qu'on leur a faite, et qu'il résout. Après avoir ordonné le retour au chant grégorien et à la polyphonie classique, le *Motu proprio* se garde sagement d'interdire la musique moderne dans l'église. Il l'y subordonne seulement à plusieurs conditions, dont la première — qui n'est pas la moins libérale — consiste dans une certaine analogie ou communauté de sentiments et de style avec le plain-chant et le chant palestrinien. D'aucuns ont cru pouvoir conclure de cette restriction et de cette direction indiquée, au péril inévitable de l'imitation et du pastiche, à l'asservissement et par conséquent à la paralysie et à la mort de l'art religieux. Que l'exemple de *Parsifal* suffise à dissiper de trop

promptes alarmes! Le régime établi par le *Motu proprio* n'a rien de si funeste ou seulement de si rigoureux, puisque le plus grand des musiciens modernes a pu le supporter sans dommage et sans apparence même de contrainte. Créé sous l'influence du génie grégorien et du génie palestrinien, *Parsifal* n'en demeure pas moins l'œuvre d'un génie auquel il est difficile de refuser l'originalité, la nouveauté et l'indépendance. Aussi bien il serait aisé, en reprenant les divers passages cités plus haut, de montrer tout ce que Wagner a su introduire de son âme et de la nôtre, de notre âge et du sien, tantôt en des mélopées issues du plain-chant, tantôt en des accords inspirés de Palestrina.

Voilà ce que la musique a fait hier pour la représentation de l'église au théâtre. Pourquoi ne le ferait-elle pas demain à l'église même, et pour l'église? Alors on saura ce que peut être un art vraiment liturgique et comment il peut l'être : par le sentiment et le respect de la parfaite convenance, sans laquelle il n'est pas de beauté parfaite, et par l'accord, invariablement cher au christianisme, de la tradition avec le progrès et de la discipline avec la liberté.

Maintenant, au moment de conclure, il n'est pas inutile de prévenir une objection, pour y répondre; une équivoque même, afin de la dissiper. Rien ne serait plus contraire à notre dessein, — à peine avons-nous besoin de le dire ou de le répéter, — non pas que d'introduire la musique dramatique à l'église, puisque, hélas! elle y a pris place, mais que de l'y fortifier. Entre le sanctuaire et la scène, nous demandons plus que jamais

que rien ne soit commun : non seulement les morceaux profanes, tels que l'entr'acte de l'*Arlésienne*, l'intermezzo de *Cavalleria rusticana*, la marche d'*Alceste*, le *Preislied* des *Maîtres Chanteurs* — fût-ce, exécuté par l'orchestre de l'Opéra, le « Sommeil de la Walkyrie », — mais les passages même les plus religieux, presque les plus liturgiques, des opéras que nous venons d'analyser. Nous ne conseillons pas à nos curés et à nos maîtres de chapelle d'emprunter un *Te Deum* au *Roi d'Ys* ou au *Prophète*, et nous aimerions pouvoir interdire à nos organistes d'accompagner avec les motifs de *Parsifal* l'offertoire ou la communion. De quoi s'agit-il donc? Tout simplement de ceci, que nous annoncions tout à l'heure et que nous voudrions avoir démontré : c'est que le théâtre, quand il l'a fallu, s'est renoncé lui-même pour se faire, en quelque sorte, l'église, qu'il avait le devoir et l'honneur de figurer. Il a dépouillé le caractère mondain, profane, théâtral en un mot, que l'église au contraire n'a pas honte d'affecter ou de revêtir. Ainsi la représentation ou la fiction des choses saintes est devenue plus sainte et plus vraie que leur réalité. Cela suffit peut-être pour que la musique d'église reçoive de la musique de théâtre — nous parlons de la plus grave, de la plus pure — de piquantes et justes leçons.

Septembre 1904.





HARMONIES ROMAINES

Au Marquis Piero Misciattelli.

Rome, mai 1905.

J'ai toujours à l'esprit, quand j'entends une mélodie italienne en Italie, ces mots de M. Paul Bourget dans son ingénieux *Paradoxe sur la musique :* « Allez donc jouer ces airs-là dans le Nord; autant vaudrait y planter des orangers. » Il faut écouter là-bas certains airs comme on y respire les orangers en fleur. Alors, mais alors seulement, de fines et parfois de profondes harmonies se créent ou se rétablissent. Dans l'ordre même de la musique, Rome possède et nous révèle, si nous savons l'interroger, le secret de rapports et de contrastes qui, loin d'elle, nous demeureraient mystérieux. La poésie de ses matins et de ses soirs, le charme de chacune de ses heures, est fait de sons autant que de clarté.

Connaissez-vous, presque appuyée au flanc du Palatin, une vieille église de briques en forme de rotonde? On lit à la porte cette brève dédicace : *Sancto Theodoro militi et martyri.* Songeant, hélas! à nos soldats, nous y entrâmes un dimanche. Elle était presque vide. L'autel illuminé portait, comme une étrange et blanche

architecture de bois, un double étage de rinceaux et de volutes à jour. De chaque côté se tenait un moine à genoux, la tête et le corps perdu sous le capuchon et les plis de sa robe d'ivoire. Un paysan, le front contre le pavé, priait aussi, mais tout haut, et des pleurs, quelquefois des sanglots, se mêlaient à sa prière. Soudain, par la porte entr'ouverte, une musique lointaine arriva. Un piano mécanique jouait la fameuse phrase du *Trovatore,* l'adieu de Manrique à Léonore après le *Miserere*. Alors, malgré l'instrument grossier, malgré l'imprévu, presque l'impertinence de la rencontre, ce fut un instant de beauté rare et de vérité profonde. Il nous sembla que jamais l'admirable plainte ne s'était accordée avec une plus simple, plus rude et plus sincère douleur.

Le lendemain, nous suivions le chemin qui monte à Sainte-Sabine entre les murs des vergers. Les bras chargés de fleurs, des jardiniers de l'Aventin nous croisaient en chantant. Au-dessous de nous, sur l'autre rive du Tibre, une procession passait. On distinguait les robes rouges des enfants et le dais de soie blanche et d'or qui se balançait au soleil. Un régiment rencontra le cortège. Il jouait la marche d'*Aïda*. Cette fois encore, au lieu d'une dissonance, une harmonie se créa. Par son éclat pareil à celui des couleurs, par sa joie égale à la joie du matin d'été, cette musique brillante, et qui jamais n'eut rien d'égyptien, nous parut tout avoir de l'Italie sa mère, et pour un moment, parmi tant de signes visibles, elle fut le signe et l'âme sonore de sa patrie.

Plus haut, sur le sommet de l'Aventin, des conformités plus nobles et plus profondes se découvrent. L'abbaye de Saint-Anselme est à Rome l'asile et l'école par excellence du chant grégorien. Saint-Anselme est quelque chose à la fois de très simple et de très grand ; quelque chose que Solesmes, hélas ! et tant d'autres monastères bénédictins ne peuvent plus être en notre pays : un des lieux du monde, honorés partout et chez nous seuls maudits, où la prière de l'homme a le plus de beauté.

Qu'ils viennent ici comprendre et ressentir cette beauté, ceux qui s'obstinent à la méconnaître. Plus que toute autre forme sonore, peut-être plus que la polyphonie palestrinienne elle-même, dont l'origine ou le berceau fut ailleurs, la mélodie grégorienne éveille dans l'atmosphère de Rome des harmoniques sans nombre. Au dedans, au dehors, Saint-Anselme les rassemble toutes. Dans l'église, imitée des basiliques primitives, les colonnes de marbre lisse, le plafond à solives, les lignes droites et les surfaces planes, tout appelle en quelque sorte le plain-chant et lui répond. Sortons maintenant. Le ciel est pur, une lumière égale baigne les choses, et devant nous, jusqu'aux montagnes albaines, les formes de la nature s'étendent, nobles, simples comme celles de l'édifice et comme celles des chants. Ces chants enfin, qui se taisent à peine, dont l'écho résonne encore à nos oreilles, ils étaient mélodie, rien que mélodie. Et pour cette raison dernière, qui résume et domine toutes les autres, la voix que nous venons d'entendre en eux, c'est la voix primitive et peut-être immortelle du génie latin.

Latins aussi, prêtons l'oreille à cette voix salutaire. Nous avons besoin aujourd'hui de mélodie et de monodie. Dans un art qui se décompose, afin de le resserrer et de le raffermir, il faut réintégrer l'élément individuel et le corps simple. Le chant grégorien nous offre à cet effet son exemple et son secours. Hors de l'église même, la musique en pourrait éprouver les bienfaits. Sa vertu va plus loin qu'on ne pense. Elle produit, à force de sobriété, des effets où la polyphonie, pour avoir abusé de la complication, finira par ne plus atteindre. J'eus l'honneur, un dimanche, d'être l'hôte des religieux de Saint-Anselme. Le déjeuner s'achevait, une cloche ordonna le silence. Quelques secondes s'étaient écoulées, quand tout d'un coup et tout d'une voix, de leur voix unique faite de leurs cent voix, les moines entonnèrent la prière d'actions de grâces. Il n'y avait pas là de mélodie, mais une psalmodie à peine, et, sur une seule note, longuement tenue, comme une coulée de pure lumière. A la fin, par degrés diatoniques, le robuste unisson descendit d'une tierce, lentement, puis s'éteignit.

Ce fut tout, mais ce fut assez. J'aurai toujours dans l'oreille, et dans l'âme, l'admirable cadence. J'ignorais, avant de l'entendre, mais je sais maintenant, et pour jamais, ce que la démarche sonore la plus simple peut avoir de noblesse et de puissance, d'humaine et de vivante beauté.





UN
JEUDI SAINT A TOR DE' SPECCHI

A Madame la Comtesse Frignet.

Rome, 1904.

DANS une rue étroite, à quelques pas du Capitole, une façade haute et sombre s'élève. Elle a peu de fenêtres, et grillées. Ce matin, les pavés, ou les dalles plutôt, luisent de pluie. Entre les nuages et les ondées printanières sourit l'azur du ciel latin. C'est ici que, vers l'an 1430, sainte Françoise Romaine fonda l'ordre de ses Oblates. Ici elle acheta pour ses compagnes une petite maison que dominait une tour appartenant à l'ancienne famille des Specchi. La famille est depuis longtemps éteinte. Il reste de la tour quelques débris à l'intérieur du couvent et ce nom brillant des « Miroirs », que portent encore les *Nobili signore di Tor de' Specchi.*

*
* *

Françoise naquit en 1384, de parents nobles et pieux. Toute petite, elle ne montra de goût que pour la prière,

l'aumône et la pénitence. A treize ans, belle déjà de la beauté romaine, elle dut, sur l'ordre de son père, renoncer à Dieu, qui l'appelait, et devenir la femme du seigneur Lorenzo Ponziani. Comme autrefois la vierge Cécile, elle n'entra qu'à regret dans le palais d'un époux. Mais Lorenzo, qui l'aimait, ne tarda point à la comprendre, et, durant leur vie commune, qui dura quarante années, il ne souhaita que de servir en quelque sorte la sainteté de sa compagne et de l'imiter.

Une main de femme a tracé le portrait de cette femme, en des pages où nous renvoyons le lecteur[1]. Il y verra la sainte partout et toujours égale à elle-même, soit à son foyer, soit dans le monde, où longtemps il lui fallut demeurer, soit enfin dans sa pieuse retraite. Il y trouvera le récit de ses travaux, de ses visions, et des miracles que, parmi les périls et les épreuves que Rome et l'Église eurent alors à traverser, la prière et la charité de Françoise accomplit.

Attirées par tant de vertus, plusieurs patriciennes de Rome avaient formé autour de « Madonna Ponziani » un petite association de prières et de bonnes œuvres. Pour se lier plus étroitement ensemble et sanctifier leur lien, Françoise leur proposa de s'affilier, en qualité d'Oblates, à la grande famille bénédictine. Elles acceptèrent et, le 15 août 1425, dans une petite église du Forum, Santa-Maria-Nuova, qui depuis a reçu le corps et le nom de la sainte, elles firent, non pas leur « profession », mais, comme elles disaient, leur « offrande ».

1. *Sainte Françoise Romaine,* 1 vol., par Mme la comtesse de Rambuteau.

Quelques années encore elles n'eurent de commun que l'esprit, non l'asile, et chacune continua de vivre en sa maison. Mais bientôt la sainte entendit en son âme des appels plus pressants et plus précis : « Tes filles, lui disait une voix, auront le cœur pur et les mains innocentes. Elles seront chastes, généreuses, pacifiques, promptes à obéir. » Une autre voix, où Françoise crut reconnaître celle de saint Paul, lui dicta la règle de son ordre. Une autre encore, celle de saint Pierre, fixa le costume : robe noire et voile de blanche étamine, que les vierges et les veuves du noble institut portent encore aujourd'hui.

Dans la retraite où Françoise les avait enfin rassemblées, elle-même ne put venir les rejoindre qu'après la mort, adoucie et sanctifiée par elle, de Lorenzo son époux. Elle avait perdu naguère deux de ses enfants; le seul qui lui restait, un fils, était marié. Nul soin désormais ne la retenait plus.

Pourtant, un suprême devoir allait la rappeler encore. Un jour, un message lui fut apporté. Mourant de la fièvre, son fils la demandait en hâte. Elle accourt, le soigne et le guérit. Mais elle prend le mal à son tour, et si prompt, si violent, qu'elle n'a même pas la force de regagner sa chère cellule. Le monde, qu'elle avait méprisé et qu'elle avait fui, se vengeait. Il la reprenait pour une heure, la dernière, et ce n'est pas dans son couvent, c'est dans son palais que la sainte dut accepter de mourir.

*
* *

Mais sa vraie demeure est ici. Ici les plus nobles filles de Rome, gardiennes d'un idéal ou d'une vocation près de cinq fois séculaire, partagent encore leur vie entre la prière, la pénitence et la charité. Leur porte, qui ne s'ouvre guère, s'ouvre toute grande à certains jours de fête. J'avais appris que le jeudi saint est de ceux-là. J'entrai donc, et la première impression que je ressentis fut en effet de noblesse. Des salles, des galeries peintes à fresque, une chapelle oblongue, avec son pavé de vieille mosaïque, ses parois revêtues de boiseries brunes, et plus haut de damas cramoisi, son riche plafond à caissons dorés, tout respirait la beauté, j'allais écrire l'âme romaine, faite de gravité et de grandeur.

Après la messe, la procession se forma pour se rendre au « Tombeau », disposé dans une chapelle souterraine. Par des couloirs et des escaliers sombres, le long cortège des prêtres, des religieuses et des fidèles descendit lentement. Il pénétra dans la crypte, et soudain ce fut comme si l'on se trouvait au milieu du soleil. Autour de nous tout rayonnait, tout était lumière, et lumière d'or. Sur l'autel, devant l'autel et dans toutes les mains, des cierges brûlaient par centaines. Des lustres de cristal pendaient des voûtes. Fixée à chaque pilier de la nef, une « applique » d'or, portant un faisceau de bougies, élevait devant une glace le bouquet de ses flammes légères. Ce n'était plus la tour des Miroirs, c'en était la grotte étincelante et vraiment féeri-

que. Des nattes de paille, étranges et splendides, tressées et brodées d'or, à grands ramages, revêtaient les murailles de lourdes chapes de vermeil. Au fond, l'autel semblait un buisson ardent deux fois, du double éclat de ses feux et de ses fleurs. Alors ces vers de Dante nous revinrent à la mémoire :

Io vidi più fulgor vivi e vincenti
Far di noi centro e di se far corona.

Comme du pèlerin ébloui, « les éclairs vivants et vainqueurs se faisaient de nous un centre et d'eux-mêmes une couronne ». Étincelles et flammes, rayons et reflets, la lumière à tous ses degrés et sous toutes ses formes honorait, adorait Celui qui l'aima plus que toute chose, puisque avant toute chose il la voulut créer.

Bientôt les sons à leur tour lui rendirent hommage. Portées par les accords d'une harpe, deux voix de femmes s'élevèrent en tremblant. Elles chantaient, les deux cantatrices invisibles, le chant sublime de la désolation : *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* La musique, les voix, le style, tout était purement italien. Par la forme ou la formule extérieure, sinon par le sens profond, ces mélodies, strophes ou duos, en rappelaient d'autres, celles-là divines, qu'au pied de la croix où se tient la mère douloureuse, Pergolèse mourant jadis a soupirées.

Ce fut assez de cette ressemblance lointaine pour créer un moment de beauté. Dans l'air trop vibrant de rayons, trop chargé de parfums, que la harpe était frêle

et qu'elles paraissaient faibles, les voix! Comme elles semblaient venir de loin! Du fond de quelle solitude, ou peut-être de quel abîme! Que leurs notes, filées lentement, et leurs modulations, et leurs cadences défaillantes, avaient de mélancolie et de langueur! *Dolor, dolor sicut dolor meus,* les mêmes mots revenaient sans cesse. Puis ils ne revinrent plus. Les paroles, les sons, tout finit par s'éteindre et mourir, et les dernières notes exprimèrent une si affreuse, une si poignante détresse, que nous doutâmes un instant si jamais douleur avait égalé cette douleur.

*
* *

Mais où donc étions-nous? Et quel jour? Assemblés pour quelle cérémonie et par quels souvenirs? « Un tombeau! s'écrie Roméo dans le caveau de Juliette, non, mais une salle de fête, pleine de lumière! » A cette fête somptueuse, on eût dit que l'Italie d'autrefois, l'Italie telle que l'ont vue les de Brosses, les Gœthe, les Stendhal, l'Italie sensuelle et voluptueuse jusque dans sa religion et dans sa prière, nous avait conviés ce matin. Elle n'avait rien oublié pour l'embellir. Ou plutôt je me trompe et je dirais volontiers le contraire, elle avait oublié trop de choses. Avec la mémoire d'abord, avec la figure et l'âme de la sainte dont nous étions les hôtes, avec l'esprit que ses filles ont hérité d'elle et la règle qu'elles suivent et les œuvres qu'elles accomplissent, ce charmant appareil, cet apparat magnifique était-il tout à fait d'accord? S'il est vrai que Françoise fut

du monde, il n'est pas moins certain qu'elle ne l'aima jamais et que dans sa retraite, avec elle, après elle, rien de lui n'a jamais pénétré.

Pas plus qu'à sa vie et à sa vocation, les splendeurs de l'office qu'on célébrait en sa demeure ne se rapportaient à son temps, au siècle terrible, fécond en catastrophes de tout genre, baigné de larmes et de sang, qui fut le sien.

Le maître enfin qu'elle avait servi, que ses Oblates servent encore dans l'austérité, dans la mortification et dans la pénitence, était-ce bien ainsi qu'au jour anniversaire de celui qui précéda sa mort, la musique aurait dû le servir?

Si est dolor sicut dolor meus. Je me rappelai tout à coup, sur ces mêmes paroles, un motet de Vittoria, tragique, sublime et plein d'une vraiment sainte horreur. Alors, un retour et comme un renversement se fit en moi. La délicieuse complainte était achevée. Et voici qu'elle me parut mondaine et profane. Si douloureuse qu'elle m'eût semblé tout à l'heure, jusqu'à faire monter à mon cœur un vague désir de larmes, la douleur qu'elle avait chantée — je le comprenais à présent — n'était ni celle de la Jérusalem de la terre, ni celle de la Jérusalem de l'âme, souvent plus vide encore et plus désolée; celle enfin dont à l'église, en un tel jour, il eût convenu de souffrir et de pleurer.

*
* *

C'est à l'église surtout, on ne saurait trop le redire, que la musique apparaît « flottante et variable » de sa nature, telle que le Souverain Pontife a si bien su la définir, en ordonnant de la réformer. A l'église surtout, il peut arriver que la musique, au lieu de nous diriger, nous détourne, qu'elle nous abuse et nous égare. Je me souviendrai toujours de ce matin d'avril, et de l'avril romain, où, dans un décor de fête, parmi les flambeaux et les fleurs, elle chanta. Vaine et comme enivrée de son pouvoir, elle chanta pour elle seule, n'ayant qu'elle seule pour objet et pour fin, et par elle seule, par sa beauté personnelle, indépendante, elle sut d'abord me surprendre et me ravir.

Mais bientôt je reconnus sa flatterie et sa captieuse douceur. Avec sa mission sacrée, elle avait trahi l'heure, et le souvenir, et le mystère. Infidèle sans le vouloir, sans le savoir même, et croyant célébrer le jour où l'Hôte divin avait distribué « le pain de pure foi », elle ne nous donnait, en mémoire de Lui, que les délices. La vérité n'était pas en elle. Elle manquait aux rapports nécessaires, aux convenances suprêmes sans lesquelles il n'est pas d'art parfait et contre lesquelles, au fond de nous, le plaisir ne saurait prévaloir. Tout cela me devint ou me redevint présent, et c'est alors que je sentis se dissiper — après l'avoir trop goûté peut-être — le charme d'une méprise ou d'un paradoxe esthétique et religieux.



PENSÉES MUSICALES
DANS LA SIXTINE

A Don Lorenzo Perosi
Direttore perpetuo della capella pontificia.

Rome, mars 1906.

On pourrait écrire un beau livre sur ce sujet et sous ce titre : Les Harmonies de Rome. Rome a ses harmonies, comme son parfum. Les unes, qui se forment par analogie ou par identité, ressemblent à des unissons. Les autres — ce ne sont pas les moins nombreuses — naissent au contraire d'antithèses quelquefois grandioses, quelquefois délicates, et qui ne manquent jamais de se résoudre en sublimes ou subtils accords.

La plus haute, en même temps que la plus profonde de ces harmonies, celle qui les domine, si peut-être même elle ne les résume toutes; celle où vibre pour ainsi dire la beauté tout entière de Rome, où parlent et chantent toutes ses voix, c'est la rencontre, ou mieux le contact du christianisme avec l'antiquité. A chaque instant, à chaque pas, « dans les murs, hors des murs », on sait combien de signes le révèlent. Les archéologues ne sont pas encore arrivés à le rompre partout, pour le

plus grand bien de la science et pour le plus grand mal de la pensée ou de la rêverie. Ils ont « désaffecté » le Colisée et dépouillé de sa dernière croix, avant de le fouiller jusqu'aux entrailles, le sol qui but le sang des martyrs. Mais leur curiosité, parfois plus heureuse, a découvert un des premiers sanctuaires chrétiens, Santa Maria Antica, blotti contre le palais des Césars. Les colonnes d'Antonin et de Faustine servent — jusques à quand? — de portique à l'église de San Lorenzo in Miranda, et deux autres colonnes, de porphyre antique, s'élèvent devant l'humble rotonde de briques dédiée aux saints Cosme et Damien.

Ailleurs encore qu'au milieu des augustes débris du Forum et du Palatin, de plus modestes témoignages trahissent la ville, et même la race harmonieuse, où tout ne s'oppose que pour se concilier. Les fleurs d'un printemps parent des siècles de ruines. Des linges sèchent sur des pierres sacrées et des chevaux boivent la pluie d'hier dans un sarcophage antique. On a vu des pâtres de la campagne entrer chez un revendeur de vieux livres, près de la porte San Giovanni, et demander si leurs quelques « baiocchi » mis ensemble faisaient assez d'argent pour acheter un Dante. Espérant éconduire un cicérone importun, certain voyageur se vantait un jour, au Colisée, de tout connaître : les souterrains où l'on enfermait les fauves, et la loge des Vestales, et la porte des gladiateurs. Le guide alors — c'était un vieillard — lui répondit gravement : « Vous avez encore de la barbe blonde et vous croyez tout connaître! Regardez-moi. J'ai près de quatre-vingts ans et la barbe

blanche. Voilà plus de cinquante années que je vis parmi ces pierres, et je ne sais pas le quart de ce qu'elles ont à m'apprendre. » L'étranger garda le silence, heureux d'avoir surpris une harmonie encore, et toute romaine, entre d'aussi humbles gens et d'aussi hautes pensées.

Dans ces contrastes ou ces conformités profondes, la musique entre plus d'une fois comme élément. C'est assez l'habitude, et l'injustice aussi, des hôtes de Rome, d'y trop oublier la musique. Au-dessous des autres arts, elle y eut pourtant sa place et sa beauté. Un grand Romain, saint Grégoire, n'a-t-il pas sauvé naguère, pour les faire chrétiens, les accents de l'antique mélodie latine? Dans le sanctuaire où nous allons entrer, n'est-ce pas le génie romain qui porta jadis à la perfection la forme, étrangère, mais adoptée par lui, de la polyphonie vocale? Sous le patronage indulgent d'un saint aimable, un couvent de Rome vit naître l'oratorio, dont l'un des premiers et des plus grands maîtres, Carissimi, devait bientôt descendre du penchant des montagnes albaines. Entre Rome et la musique, voilà peut-être assez de rapports, étroits et glorieux. Voilà comment l'air léger et limpide qui baigne ici tant de formes admirables, y a lui-même formé d'admirables sons.

Franchissons maintenant le seuil de la chapelle vaticane. Commençons par la regarder; puis, quoiqu'elle se taise, écoutons-la. A la splendeur des figures présentes, ajoutons, comparons, par le souvenir ou l'imagination, la beauté des chants évanouis. Alors nous

reconnaîtrons peut-être que la musique sixtine est une harmonie deux fois : par elle-même d'abord, puis par rapport au vaisseau merveilleux que si longtemps elle a rempli de ses ondes.

I

Au premier aspect, il semble qu'ici tout soit peinture et que la peinture y soit tout. La paroi du fond, derrière l'autel, est occupée entièrement par le *Jugement dernier*. Sur les faces latérales, trois étages de fresques se partagent l'espace qui s'élève du sol à la voûte. Le premier ne figure que des étoffes, de soie ou de brocart, drapées et retombant le long des murailles. Plus haut, comme une frise divisée également en tableaux rectangulaires, qui se suivent et se ressemblent, se développe l'œuvre des peintres auxquels Giovannino dei Dolci, l'architecte de la Sixtine, en confia la décoration première : Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Pinturicchio, Pietro Vanucci (le Pérugin), et un peu plus tard Luca Signorelli. Au-dessus d'eux, les maîtres d'autrefois, trône le maître de toujours. Mais d'abord, à leur doux et calme génie, son génie farouche ne paraît toucher qu'avec respect et piété. Les premières figures de Michel-Ange (entendez les plus basses, auxquelles nous reviendrons tout à l'heure) sont aussi les plus calmes. Puis, à mesure que la surface monte et se courbe, l'artiste s'exalte, il s'échauffe, il s'enivre, et c'est du bord et du sommet de la voûte qu'il rayonne et qu'il foudroie.

Partout présente ici, la peinture prétend, arrive à

tout. On croirait que les autres arts plastiques, ayant pressenti sa puissance, lui firent d'avance l'abandon de leurs droits. Un hôte assidu, un ami passionné de la Sixtine, l'a remarqué naguère : « La sobriété propre à l'architecture romaine de cette époque (1480-1483) va jusqu'à l'extrême sécheresse dans la construction de Giovannino de Dolci : vaste vaisseau rectangulaire, où nul profil ni saillie ne vient arrêter le regard[1]. » A l'architecture en quelque sorte absente, avec quelle grandeur, avec quelle richesse, la peinture seule n'a-t-elle pas suppléé ! Profils et saillies, articulations et reliefs, colonnes, corniches et balustres, elle a représenté jusqu'à l'illusion tout ce qui nous paraît solide. Elle a, comme dit la Sagesse, disposé suivant le nombre, le poids et la mesure, non seulement les êtres, mais les choses, et la matière même autant que l'humanité.

Pour la décoration de la Sixtine, la sculpture non plus ne s'est pas mise en frais. Elle a ciselé délicatement, dans le meilleur style du *quattrocento* florentin, la haute et fine balustrade aux minces pilastres, à l'architrave légère, qui divise la chapelle en deux parties inégales. Elle a suspendu au mur de droite l'exquise tribune des chanteurs. Mais ce ne sont là que des accessoires, ou des détails, et d'ornementation pure. Quant à la statuaire proprement dite, la peinture encore, la peinture d'un Michel-Ange, était de taille, en même temps que d'humeur, à prendre seule sa place. On sait comment elle l'a remplie.

1. Julian Klaczko, *Rome et la Renaissance* (*Études et Esquisses*). — *Jules II,* 1 vol.; Plon, 1898.

Ainsi le domaine entier de l'idéal semble d'abord occupé, peut être usurpé ici par une catégorie, par un mode unique et jaloux de la beauté. Mais arrêtons nos regards sur la *cantoria,* sur ce petit balcon de marbre discrètement rehaussé d'or. Il porte les armoiries des Rovere, le chêne au feuillage épais, dont les éphèbes sublimes forment là-haut des guirlandes et qui sur la musique elle-même étendit autrefois ses rameaux.

Sixte IV (Francesco della Rovere), le créateur de la chapelle qui garde son nom, fut un pape musicien. C'est de son règne (1471-1484) que date le véritable et définitif essor de la maîtrise pontificale. Elle comprenait, en 1473, quatorze chanteurs. Cinq y furent adjoints en 1474; un autre, l'année suivante, porta leur nombre à vingt. Durant les treize années de son pontificat, Sixte IV ne publia pas moins de quatre bulles relatives et favorables à ses chantres (*Nostros familiares continuos commensales*), et leur état et leur faveur s'accrut en quelque sorte à mesure que s'élevait la nouvelle chapelle elle-même.

Le jour de l'Assomption 1483 vit l'inauguration de la Sixtine. Un tapis de couleur verte cachait entièrement le sol. Les murs, les bancs de marbre destinés au sacré Collège, tout était voilé d'une étoffe de même nuance. Le pape assistait à la cérémonie. Il avait ordonné qu'elle fût sans éclat, fort simple et presque intime. Un seul de ses cardinaux, le plus jeune, son neveu Raphaël Riario, l'accompagnait. Pour la première fois les mélodies, ou plutôt les harmonies sacrées, s'élevèrent doucement vers la voûte, dont le ciel d'azur

étoilé devait attendre vingt-cinq ans encore les foudres de Michel-Ange.

Dix jours après, une seconde « funzione », plus solennelle, fêta l'anniversaire du couronnement. Cette fois, le célébrant était un autre cardinal neveu, Julien della Rovere, celui qui devait être Jules II, le pape terrible, le protecteur et le tyran du terrible peintre. Le vieux pontife était de nouveau présent, les doigts chargés des pierreries qu'il aimait, l'oreille attentive au concert des voix, qui peut-être lui plaisaient encore davantage[1].

Il décida que désormais chaque jour, en sa présence ou non, l'office se chanterait à la Sixtine, afin de bien montrer aux visiteurs qu'ils étaient dans une maison de prière et pour les porter eux-mêmes à la piété.

Une année après avoir inauguré sa chapelle, Sixte IV mourut. Mais la plupart de ses successeurs ne devaient pas montrer moins de zèle que lui pour l'honneur et le progrès de la maîtrise pontificale. Il serait intéressant de suivre l'histoire de l'art, avec celle de la papauté, dans la Sixtine même, et comme au murmure ininterrompu de ses chants. Nous y verrions un jour Alexandre VI causer avec Ascanio Sforza durant toute la messe et ne pas s'agenouiller un instant, fût-ce à l'élévation. Nous assisterions à ces matines glaciales de Noël 1504, où Jules II parut, enveloppé de son grand manteau de soie cramoisi fourré d'hermine à cause du froid. On avait allumé des braseros dans toutes les pièces attenantes. Dans la chapelle même

1. Voir pour tous ces détails le magnifique ouvrage de M. Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle;* München, 1901 (t. Ier).

brûlaient trente-neuf énormes torches de cire blanche, les unes tenues par des gardes, les autres fixées aux chandeliers de la *cancellata*[1].

Sept ans plus tard. Nous sommes le 15 août 1511 : « Vigile et Fête de l'Assomption de la glorieuse Vierge. Le pape a voulu assister aux vêpres et à la messe solennelle célébrée par le sacriste dans la grande chapelle palatine. Car cette chapelle est dédiée à ladite Assomption, et le pape y est venu par dévotion, ainsi que pour voir les peintures récemment mises à découvert. »

L'année suivante, le 31 octobre 1512 : « Aujourd'hui dimanche, vigile de Toussaint, le pape a donné un dîner solennel aux ambassadeurs de Parme... et après dîner il a fait réciter deux comédies en langue vulgaire, avec quelques églogues. Si bien que, lorsqu'il fut temps de se rendre aux vêpres et que les cardinaux commencèrent d'arriver, il s'en alla se coucher et dormit, selon sa coutume, pendant une heure ou deux. Enfin réveillé, il vint aux vêpres, qui furent célébrées dans la chapelle, *more solito;* dix-sept cardinaux y étaient présents. Notre chapelle fut ouverte aujourd'hui pour la première fois avec ses peintures complètement achevées (*pingi finita*). Pendant trois ou quatre ans, sa voûte était demeurée cachée par l'échafaudage qui la couvrait en entier[2]. »

Ces deux jours-là surtout, on aimerait à savoir quelle musique entendirent les hôtes superbes de la voûte, écoutant pour la première fois.

1. D'après Pâris de Grassis, cité par M. Steinmann.
2. Pâris de Grassis, cité par Klaczko.

Vingt-neuf ans après, d'autres encore venaient prendre place à leur tour. Le jour de Noël 1541, Paul III Farnèse étant pape, Michel-Ange découvrait le *Jugement dernier*, achevant ainsi de former le plus sublime auditoire pour lequel des voix humaines eussent jamais chanté.

Elles ont chanté près de quatre siècles entre ces murs, aujourd'hui silencieux depuis trente-cinq années. Elles ont chanté les grands mystères du christianisme et les grands événements de l'histoire, les exploits de bien des vivants, et les mérites, reconnus et sanctifiés, de bien des morts. Elles ont chanté les vicissitudes de Rome, cette autre Jérusalem, sa gloire souvent, quelquefois sa misère et son veuvage, ses ruines et ses deuils. Tous les successeurs de l'Apôtre, tous les vicaires du Christ, ont été salués par ces voix au jour de leur avènement, par elle pleurés en celui de leurs funérailles. En somme, — et ce fut là toute leur mission et leur éminente dignité, — pendant quatre cents ans, dans l'un des oratoires les plus augustes du monde, les voix sixtines ont prié.

Servantes de l'idéal religieux, elles le furent aussi d'un idéal esthétique. Par elles, une des grandes, et belles, et pures formes de l'art, la polyphonie vocale, a régné souverainement ici. Ici des maîtres sans nombre ont passé, dont les chants, comme les paroles divines qu'ils traduisent, ne passeront point.

Cet art durable fut également un art fidèle : j'entends fidèle à soi-même, à sa nature, à son origine et à sa tradition. D'aucuns nous assurent — sans nous en

convaincre — que la polyphonie vocale est morte, et qu'elle devait mourir d'elle-même. En tout cas, et pendant de longs âges, c'est d'elle-même et d'elle seule qu'elle a vécu. Elle a pu se transformer, elle ne s'est jamais contredite. Jamais elle ne s'est aidée en rien des autres genres musicaux, soit de la symphonie instrumentale, soit de la monodie. Tout concours et tout secours a par elle été dédaigné. Bel et rare exemple de constance! Ainsi l'identité ne contribue pas moins que la durée à la grandeur et comme à l'étendue de cet art. Nous pouvons maintenant regarder avec respect, avec émotion, avec piété, la petite tribune d'où tant de musique, mais une seule musique, et laquelle! a jailli. Sans doute celle-ci, même en accumulant tous ses chefs-d'œuvre, ne s'est point égalée au chef-d'œuvre unique et colossal vers lequel elle a monté rans relâche. Elle en approcha du moins, elle n'en fut pas indigne. « *Mein Reich ist in der Luft,* » disait magnifiquement Beethoven : « Mon royaume est dans l'air. » De ce royaume aérien, comme de celui des formes et des couleurs, la chapelle Sixtine est un des lieux sacrés et presque divins.

II

Plus on étudie le plafond de la Sixtine et le *Jugement dernier,* mieux on comprend que « le monde de Michel-Ange ne connaissait qu'un seul règne, celui de l'homme, à l'exclusion de tous les autres règnes; l'homme y absorbait et remplaçait tous les phénomè-

nes de l'univers. » Partout sur ces murailles, sous toutes les formes et toutes les couleurs, avec tous les aspects et tous les caractères, la figure humaine triomphe. Et le plus souvent cette figure est nue. Michel-Ange n'a drapé qu'à demi son Christ lui-même, comme certains Césars antiques. Il a refusé « la ceinture de feuilles au couple chassé du Paradis[1]. » Sur les entablements et les consoles de son architecture feinte, il a partout assis, dressé, ployé, tendu la nudité de vingt adolescents, taillés comme des athlètes ou des dieux. Enfin il a donné pour motif central et dominateur à son prodigieux poème le corps de l'homme et celui de la femme, le premier surtout, le plus magnifique sans doute que jamais des mains humaines aient formé. C'est ici peut-être le point unique de l'espace, et de l'histoire, où le christianisme a fait sienne la splendeur physique de la créature. Le seul Michel-Ange pouvait être l'impérieux artisan de leur rencontre et de leur réconciliation. Michel-Ange seul était digne d'offrir ou plutôt de rendre à Dieu le corps si complaisamment façonné par Dieu même, et de replacer l'homme, nu et beau comme au jour de sa naissance, sous le regard et la bénédiction du Sauveur.

Ce corps assurément, ou plutôt ces corps innombrables, ne sont jamais que les interprètes, les témoins de l'esprit et de l'âme ; parfois même les martyrs, tant ils trahissent de souffrance. Michel-Ange les garde de toute sensualité ; il les purifie à force de pensée, quand ce

1. Klaczko.

n'est pas à force de douleur. L'une et l'autre, — car on dirait qu'il souffre avant que de vivre, et qu'il subit plutôt qu'il ne reçoit l'existence, — l'une et l'autre composent la profonde et tragique beauté de la figure d'Adam, et de cette figure entière. Mais, tout de même, aucun ensemble, aucun cycle de peinture, surtout de peinture religieuse, n'avait encore fait à la forme corporelle une aussi grande, une aussi énorme place. C'est le corps, dont l'ordre visible consacre ici le triomphe et l'apothéose.

Un principe contraire y régit l'ordre sonore. S'il est certain que la musique, au fond et dans son essence, n'emprunte rien au corps humain, il ne serait pourtant pas impossible de concevoir entre l'une et l'autre, et selon le genre ou le style de la musique elle-même, des affinités secrètes ou de mystérieuses répugnances. On pourrait, croyons-nous, admettre ceci : les formes sonores sont plus ou moins comparables (toujours de loin et vaguement) avec les formes physiques et corporelles, selon qu'elles possèdent un caractère plus ou moins arrêté, concret et plastique; autrement dit, et pour citer des noms, selon que ces formes constituent la musique des Gluck et des Mozart ou celle des Roland de Lassus et des Palestrina; en d'autres termes encore et, cette fois, pour opposer deux éléments spécifiques de l'art, suivant que la mélodie ou l'harmonie a le plus de part dans leur nature et dans leur beauté.

Par les lignes et les contours, par le profil et le relief, par l'ordonnance et la symétrie de ses membres, la mélodie est, de toutes les créatures sonores, la plus capable de ressembler à la créature humaine; une *canzone*

aura, plutôt qu'un accord, non seulement une voix, mais presque un visage, un corps même comme nous. Et ce corps peut manifester, traduire l'âme ; il peut aussi la trahir, ou l'oublier. Vous entendez bien que toute mélodie n'est pas sensuelle ou voluptueuse ; mais le sensualisme ou la volupté de la musique consiste et se communique surtout dans la mélodie et par elle. C'est une œuvre toute mélodique, et celle-là seulement (*l'Italienne à Alger*, de Rossini), que Stendhal pouvait définir et vanter en ces termes : « La musique la plus physique que je connaisse. » On dirait cela peut-être — avec force corrections et restrictions — d'un air de Mozart. Mais allez donc le dire, même ainsi, d'un motet de Palestrina !

Pourquoi, sinon parce que l'harmonie, ou la polyphonie, enferme en soi je ne sais quel principe secret de spiritualité. Dans une certaine mesure, l'histoire de la musique en témoignerait. Épris de la forme humaine, les Grecs n'avaient guère connu que la mélodie. Quand vint, au début du dix-septième siècle, la Renaissance musicale, postérieure de plus de cent ans à celle des autres arts, mais animée du même esprit, elle ne consista que dans une réaction, contre la polyphonie du moyen âge, de la monodie retrouvée.

Celle-ci l'avait depuis longtemps emporté, que l'autre gardait quelques droits sur les choses graves et saintes. Les maîtres lui conservaient une place d'honneur dans les sujets religieux. Les fugues gigantesques — et surtout vocales — de Hændel et de Bach en leurs oratorios, rappellent encore une des formes les plus

pures et les plus immatérielles qu'aient jamais pu prendre ou recevoir les sons.

Dans la chapelle Sixtine, ils n'en eurent point d'autre. Ici la musique, deux fois idéale, ne se contenta pas d'être seulement harmonie : elle ne fut qu'harmonie de voix. Le premier de ces deux caractères l'éloigna de toute apparence corporelle ; le second l'affranchit de tout rapport et du moindre contact avec la matière. Elle ment, la délicieuse figurine de bronze qu'on voit à Saint-Pierre, dans la chapelle du Saint-Sacrement, sculptée par Pollajuolo sur le tombeau du pape Sixte IV. A demi nue et les cheveux dénoués, comme ses charmantes sœurs la Grammaire et la Théologie elle-même, elle joue d'un petit orgue de chœur que souffle un ange. Autour d'elle, violes et trompettes, flûtes et tambourins gisent épars. Mais ce n'est pas elle que le pontife aima. Jamais elle ne fut l'hôtesse du sanctuaire où nous sommes, où nul instrument, pas même l'orgue, n'accompagna jamais les chants. Un Italien du dix-septième siècle, Uberti, s'est demandé, le premier peut-être, pourquoi. Voici comment il s'est, à lui-même, répondu : « Là-haut, dans l'Église triomphante, où les bienheureux jouissent de la vision de Dieu, si les Séraphins chantent et si les élus un jour chanteront, il n'y a pas et il n'y aura jamais d'instrument ni de chose matérielle. Ainsi, dans cette chapelle sacrée, symbole du royaume céleste, où chacun se tient tourné vers le visage du pontife, chef de l'Église militante, il n'est pas étonnant qu'au lieu du son des instruments, on n'entende que la musique des voix. »

A ces raisons d'ordre symbolique et surnaturel, on en pourrait ajouter d'autres. La première serait qu'aux quinzième et seizième siècles, la polyphonie vocale était la forme par excellence de la musique. En outre, — et cela dès cette terre, — il semble bien qu'un rapport essentiel existe entre l'idéal religieux et la vocalité pure. Celle-ci réduit à rien, dans la musique d'église, l'apparat ou l'appareil visible. Elle éloigne, bien plus elle supprime tout ce qui peut ressembler à la musique profane, de théâtre ou de concert, et la rappeler. Les papes ont compris de tout temps cette convenance, esthétique autant que religieuse, et l'honneur quatre fois séculaire de leur chapelle est de n'y avoir jamais failli. Les plus fastueux, les plus mondains entre les pontifes de la Renaissance, n'ont admis en leur sanctuaire que des chants dont MM. les curés de Paris, — trois ou quatre exceptés, — refusent opiniâtrément d'« attrister » leurs offices, et que jugent surtout indignes de leurs mariages et de leurs funérailles MM. les paroissiens.

Ainsi les mots *a cappella* (« comme à la chapelle », à la chapelle par excellence) ont fini par désigner ce qu'il y a dans la musique d'église (avec ou après le chant grégorien) de plus pur et de plus idéal. Ainsi la musique, sous la voûte et sous la peinture sixtine, n'a vécu que du verbe et du souffle de l'homme, et le souffle est esprit. Ainsi, pour qu'en s'opposant, et par leur opposition même, cette peinture et cette musique fussent en harmonie, à la splendeur corporelle de l'une, l'admirable spiritualité de l'autre a répondu.

III

L'une et l'autre se répondent sur tous les tons et dans tous les modes. Un mystérieux et perpétuel échange se fait entre elles de toutes leurs vertus et de toutes leurs beautés.

Tandis qu'on ne peut concevoir un art plus fortement individuel que la peinture de Michel-Ange, on n'en trouverait pas de plus collectif que la musique *alla Palestrina*. Le plafond de la Sixtine, ou le *Jugement dernier,* forme un ensemble gigantesque, à tel point qu'on ne saurait l'embrasser tout entier. On est forcé de le décomposer, ainsi que d'ailleurs il se partage de lui-même, en morceaux et comme en *soli* prodigieux. Entre tant de figures colossales qu'il rassemble, chacune existe en soi non moins que par rapport aux autres, dont elle dépend sans doute, mais dont elle peut également, et sans trop de dommage, se passer.

Au contraire, les figures sonores de la polyphonie vocale soutiennent les unes avec les autres d'étroites et nécessaires relations. Rien ne brise leur fraternel concert, condition et forme absolue de leur être, et l'action isolée de chacune d'elles serait peu de chose, ne serait rien, sans leur réciproque et continuelle réaction.

Il y a plus, et l'histoire confirme en quelque sorte cette différence que fait entre les deux arts leur nature respective elle-même. Gœthe a dit : « Avant d'entrer dans la Sixtine, on ne sait pas ce que peut un homme. » Il est merveilleux, en effet, que cette peinture ne soit que

d'un homme. Mais que cette musique soit de plus d'un siècle, de plus d'une race, cela, pour d'autres raisons, n'est peut-être pas moins frappant.

Elle vint de la Flandre, où elle était née, et Rome d'abord ne l'entendit chanter qu'en des œuvres et sur des lèvres étrangères. Au début du seizième siècle, c'est-à-dire quelque vingt ans après la consécration de la Sixtine, la plupart des grandes « chapelles » romaines possédaient encore un personnel (y compris leur chef), ainsi qu'un répertoire ultramontain. En 1541 même, Roland de Lassus était *maestro dei putti* à Saint-Jean de Latran. Mais une transfusion mystérieuse mêla bientôt, ou soumit l'idéal du Nord au génie latin. La muse sacrée, hier encore seulement l'hôtesse de Rome, en devint la fille bien-aimée, et, jusqu'à la fin du seizième siècle, la gloire de la musique sixtine se confondit avec la gloire et le nom même de Pierluigi di Palestrina.

Celui-ci pourtant ne l'asorbe pas tout entière. Sans doute c'est grâce au maître de Préneste que Rome et la papauté entrèrent en possession — à jamais — d'un art qui, sans lui, remontant vers sa source, aurait pu leur échapper. Mais, fixé désormais dans la chapelle vaticane comme dans le sanctuaire ou le tabernacle prédestiné de sa beauté, l'idéal polyphonique suscita, pour le garder, le servir et l'honorer sans trêve, de longues générations de grands artistes et de chefs-d'œuvre immortels.

Ainsi la voûte qu'une seule main a peinte a résonné d'innombrables voix. C'est la grandeur de Michel-

Ange, d'abord, — et cela suffirait à l'élever par-dessus tous les autres, — que, pour emplir de sons l'espace par lui seul rempli de formes et de couleurs, il ait fallu des siècles de musique et de musiciens. Pour cette musique même, il est à peine moins glorieux d'avoir soutenu, sans y périr, une aussi formidable rencontre. Enfin, sous la voûte en tout harmonieuse, cela crée une harmonie encore. Dans l'histoire comme dans l'*éthos* de la Sixtine, dans ce qu'on sait de ce lieu, dans ce qu'on y voit, dans ce qu'on y écoute, il se fait une espèce de compensation ou de revanche réciproque. L'équilibre s'établit entre la pensée d'un seul et celle de plusieurs ou de tous, entre un moment et des années de génie, entre les deux principes nécessaires, celui de l'individu et celui du nombre, qui se partagent l'ordre de la vie et l'ordre de la beauté.

IV

Après les rapports de contraste, voici les autres, ceux qui naissent de l'analogie ou de l'identité.

On se plaint quelquefois que la musique palestrinienne manque d'action et de pathétique. Pour lui faire un pareil reproche, il faut la connaître mal, si ce n'est l'ignorer. Avec autant de puissance que de sobriété, les maîtres de la polyphonie vocale ont exprimé les exaltations de l'âme par l'énergie des rythmes, par l'intensité des sons, mais surtout par la richesse des harmonies. Il y a chez Palestrina, chez Victoria, des accords d'une telle plénitude, qu'ils semblent fourmiller de

notes, comme là-haut le manteau du Créateur fourmille de têtes d'anges.

Cherchez-vous des transports d'allégresse? Vous les trouverez dans les *Gloria*, dans les *Sanctus* de messes innombrables. Lisez le motet de Nanini pour le jour de Noël : *Hodie Christus natus est*, qui débute avec un sourire, et par degrés s'anime et s'enivre de joie. Parlerons-nous du motet de Palestrina sur les paroles du psaume LXXX : *Exultate Deo adjutori nostro, jubilate Deo Jacob?* Celui-là, ce n'est pas le lire qu'il faudrait, mais l'entendre. Le jour où ses gammes roulantes éclateront de nouveau sous le plafond de Michel-Ange, en les écoutant, nous regarderons là-haut. Alors nous comprendrons, nous sentirons encore mieux à quel délire en proie triomphent et semblent trépigner quelques-uns des jeunes hommes divins. Nous ne nous étonnerons plus si leurs mains secouent les festons de chêne avec une sorte de fureur sacrée, si leurs lèvres ont un rire étrange, et même farouche. Au paroxysme de la peinture, celui de la musique répondra.

Si l'une et l'autre elles se réjouissent, exultent ensemble, ensemble elles souffrent, gémissent et pleurent aussi. Elles sont bien nommées, les *Selectissimæ Modulationes* de Victoria, chefs-d'œuvre tragiques entre tous, choisis par la plus profonde pitié pour les plus saintes douleurs, pour les dernières heures de Jésus : pour son agonie, pour son arrestation et pour son jugement, pour sa mort et pour sa sépulture. Autant qu'avec les mystères de la foi, la musique sixtine a des

affinités avec les catastrophes de l'histoire. Vers la fin du seizième siècle, on peut imaginer quels souvenirs, et de quelles épreuves, devait ranimer ici, un soir de semaine sainte, à « Ténèbres », l'*O vos omnes!* de Victoria. Trente ou quarante ans écoulés n'avaient point effacé du front de Rome l'outrage d'une invasion peut-être plus impie que celle même des Barbares. Et puis, et surtout, le sein déchiré par la Réforme, la ville entre toutes maternelle pleurait les innombrables enfants qu'hier à peine elle avait perdus. *Si est dolor sicut dolor meus.* Les voix plaintives pouvaient interroger, et l'on aurait pu leur répondre. Oui, tout près de la douleur que chante la musique de Victoria sur les paroles du prophète, il en est une ici qui lui ressemble et qui l'égale : c'est celle que sur le visage du prophète le pinceau de Michel-Ange a répandue.

Après Jérémie, est-ce Jonas que vous souhaitez d'entendre? Regardez-le d'abord, à peine échappé du monstre, celui qu'un visiteur éloquent de la Sixtine appela « le Prophète de l'implacabilité... Le corps renversé dans une pose d'une superbe arrogance, il compte sur ses doigts le dernier des quarante jours et, d'un visage affligé et irrité, il reproche au Seigneur sa miséricorde[1] ». Affliction, irritation, arrogance, il y a tout cela dans certain motet de Palestrina, rien que dans les deux premières paroles : *Jerusalem, surge!* Elles décident en quelque manière de tout le reste et elles l'emportent. Les quatre voix se jettent et se rejettent l'une à

1. M. Émile Ollivier, *Michel-Ange.*

l'autre le commandement comme un reproche, pour ne pas dire comme une injure. Ailleurs, c'est une injure véritable que le répons de Victoria : *Judas, mercator pessimus,* lance au visage du traître de Gethsemani. Il suffit de l'exécrable nom, tant il éclate avec horreur. De ce qui n'est dans le texte qu'un récit douloureux, la musique fait une atroce invective. Elle égale ici, par un seul cri, toutes les violences de la peinture, et ce je ne sais quoi d'étrange et d'éperdu, cet emportement, cet effarement sublime, qui fait l'un des caractères du génie de Michel-Ange et qu'on a si bien nommé la *terribilità.*

Celle-ci donne un accent, terrible en effet, d'orgueil, de révolte et d'opiniâtreté superbe au motet de Palestrina : *Peccantem me quotidie et non me pœnitentem.* Les sons par degrés s'y endurcissent vraiment comme l'âme, chaque jour pécheresse, et qui ne veut pas se repentir. *Timor mortis conturbat me,* poursuivent les voix, soutenant d'un long souffle une clameur d'épouvante. Puis, quand viennent les mots : *Quia in inferno nulla est redemptio,* tout s'affaisse et retombe. Autant, sur la muraille de Michel-Ange, les figures des réprouvés forment des groupes ou des grappes épaisses, autant les accords de Palestrina se dépouillent et se réduisent. Mais ce vide n'a pas moins de grandeur que cette plénitude, et pour exprimer un désespoir éternel, toute cette chair n'a pas plus de puissance que ce peu de soupirs.

V

Si l'on a souvent méconnu dans la musique palestrinienne le principe de l'action et du mouvement, on n'a pas non plus mesuré la place que la peinture de Michel-Ange accorde au repos, à la contemplation et à la rêverie.

Il agit, il se meut à peine, le douloureux Adam qui soulève son corps superbe et tend un bras, une main déjà lasse et retombante, à la vie qui va jaillir en lui du doigt de Dieu. Mais la pensée et le souci de toute l'humanité future habite son regard et son front. Au-dessous de lui, qui dira quels prophètes sont les plus admirables, ceux qui s'emportent ou ceux qui se contiennent, ceux qui maudissent ou ceux qui méditent, ceux que leurs visions enivrent ou ceux qu'elles paraissent accabler. De même parmi les Sibylles, il y en a d'inspirées, comme l'étrange et fière Delphique; mais j'en vois, que je n'aime guère moins (comme la vieille Cuméenne ou la jeune Érythrée), de sérieuses, paisibles et pensives. Les éphèbes aussi, les *ignudi,* forment comme un double chœur où des antistrophes plus calmes répondraient à des strophes plus éclatantes. « Le joyeux adolescent qui, au-dessus de Daniel, se prépare à la danse, témoigne des allégresses accidentelles. » Mais « le songeur attendri placé au-dessus de Jérémie rappelle les jours de vague mélancolie[1] ».

1. M. Émile Ollivier, *op. cit.*

Enfin, sur les murailles latérales de la Sixtine, à la retombée de la voûte, on voit se dérouler encore un double rang de peintures, demi-cercles et triangles, que nous ne saurions trop contempler. Au-dessous des espaces où la vie se déploie, c'est ici la région, plus intime, où elle se recueille. Après l'épopée de la création, c'est le poème, plus tranquille, de la primitive humanité. Ici le mouvement est rare. Une seule fois un enfant, debout sur les genoux de sa mère, tente follement de lui échapper. Sa tête, son bras, son regard, tout s'élance par-dessus l'épaule maternelle. Il crie, et ses cheveux se dressent. Il voit, il désigne, il dénonce un prodige pour lui seul visible et qui l'épouvante. Mais nulle part ailleurs, ou presque nulle part, dans cette double frise, l'action n'ose troubler le mystère des gestes réservés ou des attitudes immobiles. Parmi ces personnages divers, il y en a qui sont en prière. Celui-ci, nonchalamment étendu, lit de loin un livre qu'un pupitre supporte. Une femme tourne lentement un dévidoir ; une autre berce du pied son enfant endormi.

Quant aux groupes qui remplissent les triangles, entre les Prophètes et les Sibylles, ceux-là surtout respirent une profonde paix. Chacun, figurant la trinité familiale, se compose d'un père, d'une mère et de leur enfant. Huit variantes renouvellent un thème unique sans l'épuiser et sans le contredire. Et ce thème deux fois est le sommeil, et toujours il est le repos. Après les *allegros* triomphants de la symphonie de Michel-Ange, en voici les *adagios* sereins. Voyez ces deux femmes assoupies. L'une serre son enfant d'une étreinte à peine

relâchée, comme si d'elle tout dormait, excepté son amour. L'autre, ployée en deux et retombée sur elle-même, admirable d'abandon et de faiblesse, goûte le sombre bienfait de la nuit, du moment dont a parlé le poète, *quo prima quies mortalibus ægris...*

Après les deux figures endormies, étudions les autres, celles qui s'appliquent à de modestes besognes, surtout celle-ci, drapée de vert clair et de lilas pâle, qui, le coude aux genoux, appuyant son menton sur sa main, regarde droit devant elle, jusqu'au fond de l'avenir. Alors nous verrons, par une dégradation merveilleuse, la flamme qui rayonne au sommet de la voûte se tempérer, sinon s'éteindre sur les bords, et l'action, la passion, là-haut à leur paroxysme, venir s'apaiser plus bas et comme se perdre dans la pensée pure et l'éternel repos.

Ce caractère, cette beauté contemplative achève d'unir l'une à l'autre la peinture et la musique sixtine. Autant que le lyrisme, sinon davantage, le mysticisme a sa part dans l'éthos de la musique *alla Palestrina*. Elle est peut-être moins — comme d'autres musiques — « une force qui va », qu'une grâce, une suavité qui demeure. Elle agit et se meut souvent; plus souvent encore elle prie, elle médite, elle adore. A ses élans, à ses éclats, il est permis de préférer ses extases : les *Adoramus te* de ses *Gloria*, les *Incarnatus* de ses *Credo*, tel *Tantum ergo* palestrinien, ou certain motet de Victoria : *O magnum mysterium*, dont chaque note en effet semble pénétrer plus avant dans l'infini du mystère.

Ailleurs enfin je sais trois notes, oui, rien que trois,

et des plus simples, qui m'ont paru toujours, entre toutes, étranges et profondes. Elles se trouvent dans un répons de Palestrina pour la semaine sainte : *In monte Oliveti,* sur les paroles du Christ à ses disciples, dont il va s'éloigner un moment : *Vigilate et orate* (*Veillez et priez*).

Ces trois notes, encore une fois, n'ont rien d'extraordinaire. Trois voix, deux de soprano, une de contralto, les posent doucement et les tiennent longuement sur les trois degrés descendants de l'accord parfait. Que de choses pourtant elles expriment ! Un paysage d'abord, et le seul peut-être qu'ait jamais évoqué la musique de Palestrina. Gardiennes idéales, et plus vigilantes que ne furent ses amis de la terre, de l'Agonisant divin, les trois voix se répondent dans le silence de la nuit. Mais ce n'est là que le sens pittoresque et tout extérieur de leur harmonieux concert. Elles en ont un autre, spirituel et symbolique. Dans leur consonance pure elles enveloppent tout l'ordre de la méditation et de la prière, tout le sens intérieur et toute la beauté contemplative de l'art palestrinien.

Elles résument également tout un aspect, celui que nous avons analysé pour finir, de l'œuvre de Michel-Ange. Le jour de ma dernière station dans la Sixtine, je me souviens qu'à mon oreille les trois sœurs mystiques et sonores ne cessèrent de chanter. Je me dis qu'elles étaient trois, et toutes les trois pensives, comme les hôtes qui, là-haut, trois par trois et songeurs aussi, peuplent les triangles de la voûte. Plus que jamais je trouvai que les figures ressemblaient aux sons et que même

elles leur étaient soumises. Quelques-unes d'entre elles sans doute, ainsi que les apôtres naguère, avaient cédé au sommeil. Mais les autres, en plus grand nombre, obéissaient, depuis des siècles, au précepte divin de la veillée et de la prière. Alors, entre la peinture et la musique, je sentis s'achever la fusion. L'action et la rêverie, la passion et la pensée, tout désormais leur était commun, et le cercle de leurs correspondances mystérieuses et profondes me parut se fermer.

Ce n'était qu'une apparence, puisque du sanctuaire où la peinture est fixée à jamais, la musique est aujourd'hui presque toujours absente. Elle n'y revient que rarement et comme furtive. Mais voici qu'on y prépare son définitif et glorieux retour. Le Pontife qui décréta la restauration du chant grégorien n'a pas laissé non plus le chant palestrinien sans témoignage. Il en a remis l'avenir et l'honneur entre les mains les plus dignes et les plus capables de l'assurer. Un jour, bientôt peut-être, don Lorenzo Perosi, le jeune maître de chapelle de la Sixtine, donnera le signal d'autrefois du haut de la tribune de marbre et d'or. Alors, de ces murs deux fois sublimes, imprégnés d'harmonie autant que de couleur, les sons, longtemps captifs, s'exhaleront de nouveau, et l'accord entre l'un et l'autre idéal, qu'ici notre mémoire, ou notre rêve seul, a tenté de rétablir, cet accord mutilé retrouvera dans la réalité sa plénitude et sa perfection.





DERNIÈRES

SILHOUETTES DE MUSICIENS

Tibi dilectissimæ.

GOUNOD

A l'analyse, on ne découvrirait que des formules très simples, en petit nombre. Les combinaisons accessoires, on peut les noter; sa méthode, on peut la dire : elle est si constante et si claire en ses applications, qu'un écolier, semblerait-il, n'aurait plus qu'à la suivre... Le seul secret qui lui appartienne et qu'il n'ait jamais livré... c'est ce point impondérable, insaisissable, cet atome irréductible, ce rien qui, dans toutes les choses de ce monde, s'appelle l'inspiration, la grâce ou le don, et qui est tout. »

Ainsi parle Fromentin de l'un des plus grands parmi les peintres. Et tout cela peut se dire aussi d'un de nos plus grands musiciens. Essayons pourtant de saisir le point et de réduire l'atome, de surprendre l'inspiration, le don ou la grâce, et, s'il se peut, de la définir.

En tout, ou du moins à plus d'un égard, il semble

bien que, sans se contredire, le génie de Gounod se partage. Beaucoup plus que dans le parti pris et l'intransigeance, il consiste dans la conciliation et l'accord. Il est classique et moderne à la fois; l'amour, profane ou sacré, qui tout entier l'inspire, est l'harmonie — et non pas la confusion — de deux amours.

Je ne sais pas un art qui respire aussi constamment que celui de Gounod une passion unique; pas une musique dont les formes (mélodie, harmonie, instrumentation) conviennent et concourent mieux à l'expression de la seule tendresse. La tendresse, ou, pour reprendre le mot nécessaire, commun d'ailleurs aux choses divines et humaines, l'amour, voilà par où les œuvres dramatiques et les œuvres religieuses du maître se touchent. Et les Pharisiens seuls ont pu trouver impie le contact de deux éléments ou de deux natures que Dieu même, fait homme, voulut réunir en lui.

De l'amour divin comme de l'autre, la musique de Gounod a marqué des degrés et noté des nuances nouvelles. Dans le Gounod des oratorios autant qu'en celui des opéras, la sensibilité féminine surtout a trouvé son interprète élu. Je songe à la scène ardente et pure de *Rédemption :* « Les saintes femmes au tombeau. » Je me souviens aussi qu'un jour, m'expliquant le petit chœur de *Mors et Vita : Beati qui lavant stolas,* le maître ne traduisait point : « *Ils* lavent », mais, avec insistance : « *Elles* lavent, *elles* lavent du lin ; » comme si, derrière et malgré le texte, le tendre et féminin génie avait voulu voir et qu'on vît avec lui je ne sais quelles lavandières mystiques, trempant leurs robes dans le sang de l'Agneau.

L'âme de Gounod fut de celles dont parle Fénelon, « qui sont toutes dans le sentiment », et dont le goût n'est pas de « manger le pain quotidien de pure foi ». Il ne nous l'a pas non plus dispensé. Les Bach et les Hændel nous avaient donné le nécessaire; il nous apporta les délices. Il n'est pas jusqu'à la croyance, jusqu'à la vérité même, que Gounod n'ait enveloppée et comme baignée de tendresse. Aux clartés de la foi (rappelez-vous « la Promesse de la Rédemption ») il préférait encore les ardeurs de l'amour. Et cet amour, qui fait la douceur exquise d'un pareil épisode, confère à tel autre : *Judex*, une souveraine grandeur. Est-ce l'amour divin, ou peut-être encore un trop mortel amour? « Je n'ai pas de nom pour cela, dit Faust à Marguerite. Le sentiment est tout; le nom n'est que bruit et fumée, enveloppant et obscurcissant l'ardente splendeur du ciel. » Ainsi l'art de Gounod a ramené toutes les affections, toutes les ferveurs de notre âme, à l'unité d'un sentiment, et d'un sentiment délicieux.

Un autre accord s'est fait en lui.

Gounod — c'est le plus pur de sa gloire — a donné pour ainsi dire à la musique française un cœur nouveau; sinon peut-être un plus grand cœur, ou plus héroïque, un cœur du moins qu'une émotion aussi vraie, aussi tendre, aussi intime, n'avait pas fait battre encore.

Avec le sentiment ou le fond de notre art, il en a renouvelé les formes : l'une d'elles surtout, la mélodie. Elle a vraiment enrichi notre héritage de beauté, cette pure et noble ligne qu'il a dessinée le premier et que tant de mains, plus lourdes ou plus faibles que la sienne, ont

voulu retracer depuis. Qui ne la connaît et pourrait ne la pas reconnaître à la grâce de ses contours, à ses périodes qui se reproduisent ou s'étagent, à sa cadence enfin, à sa manière exquise, et sereine, et presque heureuse de mourir!

Moderne par l'invention mélodique, l'auteur de *Faust* et de *Roméo* l'est par d'autres qualités, subsidiaires, mais précieuses encore : originalité de l'harmonie, finesse de l'instrumentation, recherche en tout et toujours du style, de l'expression et de la vérité.

Mais ce maître de notre temps est un fils des maîtres d'autrefois. Nous étions, quand il parut, près de les oublier. Il a ranimé leur souvenir et notre piété. L'ordonnance de la mélodie, l'eurythmie des périodes similaires, les modulations et jusqu'à la chute de la phrase, tout cela, chez le musicien de *Faust,* est classique.

Par le sentiment de l'antiquité, dans une langue plus pure, sinon plus grandiose, que celle de l'auteur des *Troyens,* l'auteur de *Sapho* et d'*Ulysse* a rappelé Gluck. Et surtout, seul entre les musiciens de notre âge, on dirait, au parfum de ses mélodies, qu'un moment il a reposé sa tête sur la poitrine de Mozart.

Enfin le vieux Bach lui-même eût peut-être applaudi, le jour où de son prélude impassible une ardente cantilène a jailli. Certes, cette mélodie ne ressemble point à ces accords. Elle est de notre temps : ils sont du leur, plus austère et plus grand. Mais, puisqu'elle est née d'eux, elle était donc en eux contenue et comme impliquée. Elle est de leur race; elle garde en soi quelque

chose de leur être et de leur vertu ancienne, pour soutenir sa jeune grâce et pour la fortifier.

Ici mieux que partout ailleurs, la personnalité moderne et la filiation classique de Gounod se révèlent ensemble, et ce n'est pas le moindre mérite du célèbre *Ave Maria,* que de nous apprendre à faire, dans la nature du maître, la part de la tradition et celle de la nouveauté.

Le monument élevé par un grand sculpteur à la mémoire du grand musicien figure bien ce partage. Des trois gardiennes de la gloire de Gounod : Marguerite, Juliette et Sapho, deux paraissent la garder avec plus de tendresse, la dernière avec plus de majesté. Près d'elles, un bel enfant ailé joue de l'orgue ; il a l'air d'un ange, ou d'un Amour, et ce doute possible n'est pas une offense, mais un hommage encore au génie qu'il fallait tout entier comprendre afin de l'honorer tout entier.

Un soir d'été, sortant de la maison où Gounod a vécu, j'ai traversé le jardin où il semble revivre. Le ciel était pur, l'air tiède ; au pied de la stèle un iris avait fleuri. Alors, en contemplant celui qui fut mon maître et mon ami, j'ai songé que l'entendre, l'admirer, le chérir, avait été l'une des joies de ma jeunesse, et le marbre que tarde à consacrer la publique louange, j'ai voulu seul, et tout bas, l'inaugurer dans mon cœur.

BALZAC

Il a parlé musique, surtout en deux de ses ouvrages, qui sont d'ailleurs parmi les moindres : *Gambara* et

Massimilla Doni. Il l'a fait d'autre sorte qu'on ne commence à le faire aujourd'hui. Deux romans ont paru dernièrement[1], dont le mérite — nouveau chez nous — consiste en ceci, que la musique s'y mêle et s'y fond avec la vie; elle y devient un des ressorts de l'action, un des mobiles et, pour ainsi dire, un des modes du sentiment. C'est un peu le procédé de la *Sonate à Kreutzer,* mais dans un esprit contraire à celui de Tolstoï, avec autant de sympathie et de tendresse pour notre art, que le maître russe lui témoigna naguère de défiance et de mépris.

Plus développée, — à ce point qu'elle dépasse et déborde parfois le roman, — la critique ou la philosophie musicale de Balzac est aussi plus extérieure, appliquée en quelque sorte ou plaquée sur le récit. Elle n'en est que plus apparente et laisse voir plus vite ce que Balzac a pensé de la musique et quelle musique il aimait.

Avant tout, il est, comme Stendhal, un Italien. Ces deux romanciers de l'énergie et de la volonté semblent avoir cherché dans la musique l'idéal contraire à leur génie. La musique italienne — et la plus facile, sinon la meilleure — régnait alors sur le monde; ils en ont, l'un et l'autre, porté, chéri le joug léger. Les deux récits musicaux de l'auteur de la *Comédie humaine* ont des noms et mettent en scène des personnages italiens. Si Balzac a compris, aimé *Robert le Diable,* c'est peut-

1. *Dissonance,* roman musical, par M. Jean d'Udine; éditions du *Courrier musical,* 2, rue de Louvois, Paris. — *La Mouette,* par MM. Alain Morsang et Jean Beslière; Paris, Société du *Mercure de France.*

être surtout pour ce qu'il restait d'italien dans le premier opéra français du compositeur allemand. Rossini, — le Rossini d'avant *Guillaume Tell*, — voilà le maître auquel Balzac, ainsi que Stendhal, appartient tout entier. Le commentaire ou plutôt l'éloge exalté de *Mosé* remplit une bonne part de *Massimilla Doni*.

Il arrive pourtant que Balzac rende justice au génie allemand. Une fois au moins il n'a pas mal parlé de Beethoven. En termes d'une équitable rigueur, il a même instruit le procès de la musique italienne de son temps. Je me trompe : il a feint de l'instruire, et l'avocat du diable, ici comme à l'ordinaire, n'a plaidé que pour la plus grande gloire de Dieu. Tout paraît divin à Balzac en un chef-d'œuvre tel que *Mosé*, tout jusqu'à l'instrumentation. « Il n'y a que Rossini pour faire dire tant de choses à des clarinettes et à des trompettes... Je ne vous dirai rien du *tempo di marcia* qui annonce le couronnement d'Osiride. Leur fameux Beethoven n'a rien écrit de plus magnifique. » Quant au motif (admirable, il est vrai) de l'introduction, « un Italien pouvait seul écrire ce thème fécond, inépuisable et tout dantesque. Vieux maîtres allemands, Hændel, Sébastien Bach et toi-même, Beethoven, à genoux! Voici la reine des arts, voici l'Italie triomphante! »

Balzac la voit, la fait triompher toujours et de tout le monde. Lorsque Sabine de Guénic (*Béatrix*) cède à la puissance de la musique, c'est une phrase d'*Otello : Il mio cor si divide*, qui lui déchire le cœur. Cet art italien, Balzac y est sensible à l'italienne : il en aime jusqu'aux faiblesses, qu'il sait tourner en beautés. La

musique de chant semble seule exister pour lui. Cite-t-il un air célèbre du *Mariage secret* ou de *Lucie,* il ne manque pas de joindre au nom du compositeur le nom, pour lui presque aussi glorieux, du virtuose. Amoureux de la voix, il n'est pas moins épris des vocalises. La roulade, dont *Massimilla Doni* contient une théorie d'ailleurs ingénieuse, lui paraît « la plus haute expression de l'art... l'unique point laissé aux amis de la musique pure ». Ainsi Balzac accepte et professe tous les principes dont se composait de son temps le goût italien.

Ce goût manque parfois d'information et de sûreté. Sur l'histoire des époques et des genres, sur l'évolution de la musique, Balzac a des vues incertaines. Il ne craint de rapprocher ni des œuvres dissemblables ni des noms inégaux : l'*O filii* et le *Dies iræ*, Beethoven et Walter Scott, Marcello et Giotto, le *Pria che spunti l'aurora* du *Mariage secret* et le finale de *Don Juan*. Quand il nous dit que Lulli « classa le premier les dissonances », il n'entend sans doute pas très bien ce qu'il veut dire. Il énonce ailleurs cette opinion plus générale : « Tout ce qui nous reste du monde musical antérieur au dix-septième siècle m'a prouvé que les anciens auteurs n'ont connu que la mélodie; ils ignoraient l'harmonie et ses immenses ressources. » Pour le coup, et toujours sans le savoir, il avance à peu près le contraire de la vérité.

Abstraction faite de sa doctrine ou de son idéal, Balzac analyse les œuvres particulières en littérateur beaucoup plus qu'en musicien. Sa critique de *Robert*

le Diable (*Gambara*) et de *Mosé* (*Massimilla Doni*) consiste principalement dans une espèce de récit en musique, ou par la musique, avec indication de rythmes et de tonalités, de l'un et de l'autre opéra ; fort peu dans la définition et dans l'étude de cette musique elle-même.

Et pourtant, parce que Balzac était un grand esprit, quelques-unes des vérités essentielles ne lui ont point échappé. Lorsqu'il fait observer par un musicien sourd que « la musique existe indépendamment de l'exécution », il définit en peu de mots, qu'on développerait aisément, l'idéalisme particulier et transcendant de notre art.

Il en connaît aussi l'étendue et la puissance. « Vous ne voyez que ce que le peintre vous montre ; vous n'entendez que ce que le poète vous dit. » Cela, sans doute, n'est pas tout à fait exact : peinture et poésie vont plus loin. Mais la musique va beaucoup plus loin encore, et quand Balzac ajoute qu'elle seule « nous fait rentrer en nous-mêmes, tandis que les aurres arts nous donnent des plaisirs définis », surtout quand il affirme que « la voix du chanteur vient frapper en nous non pas la pensée, mais les éléments de la pensée, et fait mouvoir les principes mêmes de nos sensations », Balzac alors a pleinement et profondément raison.

Enfin il a dit d'une mélodie : « Ce chant entrait dans l'âme comme une autre âme, » et voilà peut-être sa plus belle parole de musicien. Pour l'âme, en effet, rien ne ressemble à une autre âme, rien ne la représente et rien ne l'exprime comme un chant. Rien, dans l'ordre de l'art, n'est âme autant que la musique, et jamais les

critiques ou les philosophes n'ont mieux exprimé que le romancier, en deux mots, ce qu'il y a d'immatériel, d'immédiat et d'infini dans la nature de la musique et dans son pouvoir.

C'est par la musique de son temps, par elle seule, que Balzac a connu la musique même. Il a deviné quelque chose de l'éternelle essence derrière des formes passagères et comme à travers un idéal qui n'est plus. Nous faisons tous ainsi. Dans son beau livre sur les *Bases de la croyance,* M. Balfour observe avec raison que chaque génération ou chaque siècle est satisfait de sa propre musique et n'en demande ou n'en rêve pas d'autre. La foule n'est le plus souvent rebelle à l'art qui s'appelle de l'avenir, que parce que celui du présent lui suffit. Et pour le vulgaire, si cela n'est pas une condition de progrès, c'en est une au moins de bonheur.

RUST

On ne nous croira pas — sur la foi d'autrui, nous ne l'avons pas cru nous-même — si nous disons qu'il est quelquefois aussi grand que Beethoven. Voilà pourtant ce qu'il faut dire, et ce qu'on voudrait, quand on vient de le découvrir, crier de cet inconnu.

Il avait onze ans quand mourut Jean-Sébastien Bach, et lorsque naquit Beethoven, il était dans sa trente et unième année. Fils d'un chambellan de la petite cour d'Anhalt-Dessau, resté de bonne heure orphelin, il eut pour protecteur et pour premier maître son frère aîné, lui-même élève du grand Bach. Un peu plus tard, il

prit à son tour des leçons avec Friedemann et Philippe-Emmanuel, tous les deux fils de Jean-Sébastien.

En 1758, Léopold-Frédéric-François monta sur le modeste trône d'Anhalt. Élevés ensemble depuis l'enfance, le prince et l'artiste avaient alors moins de vingt ans. Pendant plus de trente années, ils allaient travailler, toujours ensemble, à la gloire de leur petite patrie.

Elle avait déjà ses titres d'honneur, Bach étant demeuré naguère (de 1717 à 1723) au service du premier prince d'Anhalt qui fut musicien.

Peu d'années après son avènement, le jeune souverain emmenait en Italie Rust et quelques amis de son choix. Ils rapportèrent de Rome un désir plus vif et plus pur de beauté. L'effet ne s'en fit pas attendre, et bientôt, dans la petite cour allemande, les jours de la Renaissance, et de la Renaissance italienne, semblèrent revenus.

Rust commença par augmenter les ressources, le personnel et le répertoire de la « chapelle » de Dessau. Il appela près de lui des musiciens de tout genre : instrumentistes, chanteurs et cantatrices; parmi celles-ci, les deux sœurs Niedhart, dont l'une devint sa femme. Les concerts, profanes ou sacrés, ne tardèrent pas à se multiplier. Anniversaires princiers et visites augustes, entrées et cérémonies, inauguration d'un théâtre ou du nouveau château de Wœrlitz, une merveille d'art et de nature dans le goût italien, tout était occasion de musique. Et cette musique de fête ou de gala, cantates, opéras, pantomimes ou pastorales, Rust en était l'infatigable auteur.

Les années 1775-1786 marquèrent l'apogée de son activité et de sa gloire. Gœthe, qui fut l'hôte du prince et l'admirateur de l'artiste, eut alors une certaine influence sur le goût de la cour. Rust aimait à mettre en musique les *lieder* du poète, et quelque chose du sentiment ou de l'idéal de *Werther* passa dans des œuvres comme *Kolma, Fingal in Lœchlin* et *Inamorulla.*

C'est surtout à la musique d'église et de chambre que Rust consacra la fin de sa carrière. Heureux, populaire, aimé non seulement de son souverain, mais des princes voisins, qu'il visitait volontiers, il vieillissait en suivant le conseil de l'oracle : « Ne faites plus que de la musique. » Sa femme, sa belle-sœur, ses enfants et ses neveux, ses élèves et ses amis, tout le monde en faisait avec lui et autour de lui.

Mais le malheur vint briser d'un seul coup cette harmonieuse destinée. En 1794, le fils aîné de Rust, un garçon de vingt ans, se noya. Deux ans plus tard, le père mourait à son tour, de sa douleur.

Nous ne connaissons de Rust que huit sonates pour piano. Elles suffiraient à sa gloire. Dans le « genre » de la sonate, Rust annonce Beethoven, et de si près, qu'entre les deux il n'y a place pour personne. L'un et l'autre se touchent, se tiennent et parfois se ressemblent au point de se confondre. Telle page de Rust, donnée pour une page de Beethoven, pourrait être acceptée, admirée comme telle. On ne trouve pas, dans toute l'histoire de la musique, un précurseur pareil, et d'un pareil dieu.

La mélodie, c'est-à-dire l'élément premier et la cellule vivante, la mélodie de Beethoven apparaît souvent chez Rust. Il a des thèmes qui, dès la première mesure, par l'éclat du lyrisme, par l'humanité, la cordialité profonde, sont purement beethoveniens.

Analogue par sa nature à la mélodie de Beethoven, la mélodie de Rust lui ressemble encore par le caractère de son évolution, parce que le développement de son être a pour principe, au lieu de la scolastique, le sentiment, la passion et la vie. Et ce développement est tel, que la sonate de Rust, comme celle de Beethoven toujours, atteint souvent à la plénitude, à la puissance du quatuor ou de la symphonie.

Tout est Beethoven en ce style : non seulement la démarche ou le progrès régulier, mais la fantaisie elle-même. Rust a des sursauts et des écarts, des inégalités et des contrastes, des ruptures de mélodie, de rythme ou de tonalité, de ces hardiesses enfin et de ces caprices farouches, que le Beethoven des suprêmes chefs-d'œuvre passait jusqu'ici pour s'être permis le premier.

Chez l'un aussi bien que chez l'autre, et par un merveilleux détour, la fantaisie, loin de briser l'unité, la fortifie et la consomme. A la fin d'une sonate (en *ré* mineur), Rust ramène — très ralenti — le thème initial du premier *allegro*, et par ce *rallentando* seul il l'amplifie, le dilate et l'échauffe; il en fait un cercle et comme une auréole, où l'œuvre entière s'enferme et s'inscrit.

Ce que Rust a surtout de commun avec Beethoven, c'est le sentiment pathétique. Il l'éprouve et le mani-

feste dans la joie autant que dans la douleur. L'*Erotica* répond mal à son titre, fût-ce en un *duettino* (*Scherzando con tenerezza*), qui n'est qu'un badinage aimable, sans rien de violent, encore moins de troublé. Mais la sonate qu'on pourrait appeler de Marlborough (car elle a d'abord pour thème la fameuse chanson) renferme deux morceaux qui débordent d'une somptueuse et triomphale allégresse. Dans cette même sonate, je ne vois à leur égaler, en les leur opposant, que les premières pages. Celles-ci respirent le plus noble deuil. Le motif populaire s'y développe avec magnificence. Il y prend autant de grandeur qu'il a de grâce ailleurs, à l'autre pôle de l'art, dans la romance du Chérubin de Beaumarchais. Au lieu de la complainte d'un page, c'est ici l'oraison funèbre d'un héros.

Après la sonate héroïque, lisez la sonate paternelle et douloureuse. Lisez l'*adagio*, la tragique *Wehklage*, cette « Couronne funèbre pour un enfant », où de sa souffrance l'artiste a fait de la beauté. Il y a deux versions du chef-d'œuvre : l'une chantée, sur des vers de Matthison ; l'autre, pour piano seul, est une paraphrase du chant. Et le chant est peut-être le plus admirable. Par la pureté des formes, par la puissance autant que par la tendresse du modelé, cette *Pietà* sonore en rappelle une autre, taillée par Michel-Ange dans un marbre à peine plus beau. Et c'est encore, toujours, au Michel-Ange des musiciens que la sublime déploration nous ramène. Oui, l'auteur de cette plainte, où tant de douleur se trahit et se contient, est bien le précurseur de Beethoven. Il est venu pour rendre témoignage

non seulement à la lumière, mais à la force, à la force de souffrir et de vaincre la souffrance. Et cela est le fond ou l'essence même du génie beethovenien.

ADOLPHE NOURRIT

Un jour qu'il avait chanté pour les pauvres, le maire de Lyon le remerciait en ces termes : « Vous venez, Monsieur, de confirmer une vérité généralement reconnue, c'est qu'une âme noble et élevée, un cœur bon et généreux, accompagne presque toujours les grands talents. » Cette vérité n'est peut-être pas aussi générale que le croyait l'honnête magistrat; mais elle a trouvé dans Adolphe Nourrit un de ses témoins, un de ses martyrs.

Heureusement il ne reste plus aujourd'hui personne pour nous dire : « Ah! si vous aviez entendu Nourrit! » selon la formule agaçante et vaine, qui ne nous apprend rien de ceux que nous n'avons pas entendus. L'auteur de la *Juive,* en ses *Mémoires,* a vanté « le charme, la chaleur persuasive et la conviction entraînante » du grand artiste qui, le premier, fut Éléazar. Dès ses débuts, à vingt ans, Nourrit avait mérité ce compliment de Talma : « Mon jeune ami, si quelque motif vous faisait renoncer à la scène lyrique, vous pouvez venir chez nous. » Cela dit assez la valeur du comédien. Et ceci donne quelque idée du chanteur : « Depuis que Nourrit, écrivait Édouard Thierry, s'en est allé de l'Opéra,

1. *Un Artiste d'autrefois : Adolphe Nourrit,* par M. Étienne Boutet de Monvel. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1903.

il est venu un maître dans un art nouveau, qui a mis le récitatif au-dessus du chant et obligé le chant de se faire récitatif. » D'où nous pouvons conclure que dans l'art ancien, où le chant dominait encore, Nourrit avait été le maître.

Aussi bien, sans jamais se vanter, il s'est quelquefois défini lui-même. Il écrivait à l'un de ses amis : « Pense au charme, qui est la plus grande puissance de la musique... Rappelle-toi bien que pousser la voix n'est pas la faire sortir, car crier n'est pas chanter. »

Autant que ses conseils, ses regrets nous le font connaître. Touchant au terme fatal de sa campagne italienne, il s'accuse et se repent d'avoir sacrifié, pour chercher « la belle voix à tout propos », les « nuances fines et délicates », et « ces qualités, ajoute-t-il, auxquelles j'attache tant de prix et que nous estimons encore en France ».

On n'en saurait douter, Nourrit possédait la puissance; mais il y joignait, pour la tempérer, la sensibilité, la grâce et le goût. Il tirait de la voix de tête et de la voix mixte des effets aujourd'hui perdus. Enfin, d'après tout ce qu'on en rapporte, son talent devait ressembler moins à celui de M. Alvarez qu'à celui de M. Jean de Reszké.

Les maîtres d'alors trouvaient aussi dans leur éloquent interprète un conseiller judicieux. C'est au « créateur » d'Éléazar et de Raoul que le quatrième acte de la *Juive* et celui des *Huguenots* doivent de finir, l'un par un air, dont le chanteur écrivit lui-même les paroles, et l'autre par un duo qui, succédant à l'ensemble le plus

grandiose, l'égale, si peut-être il ne le surpasse point. Aussi Meyerbeer disait-il à Nourrit : « *Nos Huguenots.* » Rossini l'appelait son « poète adjoint », et Donizetti, plus tard, composait non seulement pour lui, mais de concert avec lui, ce *Poliuto* que le pauvre Nourrit ne devait jamais chanter.

La carrière de Nourrit est connue. On sait l'éclat trop bref (il mourut à trente-sept ans) et l'horreur suprême de son destin. Après quinze ans d'une gloire sans mélange et sans partage, après avoir « créé » — pour une fois peut-être le mot n'est pas trop fort — non seulement tous les opéras, mais l'opéra même de son temps et de son pays, il se vit menacé tout à coup et presque aussitôt abattu. Il était assez généreux, l'histoire en porte témoignage, pour accepter, même pour souhaiter un émule, et Duprez, arrivant d'Italie, n'entra que grâce à lui dans la place. Mais il ne pouvait, il ne devait pas supporter un maître, et devant une usurpation décidément injurieuse, ce n'est pas l'amour-propre, c'est l'honneur qui lui commanda de se retirer.

Il se retira donc, et, fors l'honneur, tout fut perdu pour lui. La province d'abord l'entendit et l'acclama, sans le satisfaire. Il ne se contentait plus lui-même : sa voix et son courage commençaient de le trahir. Alors il voulut fuir encore plus loin. Il alla demander à l'Italie les secrets que son heureux rival avait obtenus d'elle. Capricieuse ou jalouse, elle les lui refusa. Naples venait de faire un grand artiste ; Naples en défit un autre, peut-être encore plus grand. Les choses et les gens, un théâtre en désordre et un directeur aux abois, un

répertoire misérable : au lieu de Meyerbeer et de Rossini, Mercadante; *Poliuto* retenu par la censure et *Guillaume Tell* interdit, tout conspira contre Nourrit, et surtout lui-même.

Exilé de France, il avait voulu se faire une autre patrie, la faire vraiment sienne, digne de son idéal ou de son rêve. Pour se développer « au profit de l'Italie ou de l'art italien », il avait eu la patience et l'humilité de redevenir écolier. Il s'était flatté « de renaître à une nouvelle vie et de découvrir un monde nouveau ». Bientôt il reconnut son erreur, ou sa faute. Il vit son effort inutile, peut-être impie, et sa propre métamorphose impossible. Alors la raison et la volonté l'abandonnèrent. Il crut avoir tué ce qu'il y avait de meilleur en lui, et quand il se brisa le front sur le pavé de Naples, il ne voulut qu'achever de mourir.

Sa mort fut l'unique faiblesse de sa vie.

Pour grand qu'ait été son talent, il ne l'était pas plus que son caractère. En lui, par un accord admirable et trop rare, le bien et le beau se sont égalés et fondus. Jamais il ne les sépara l'un de l'autre. Simple et modeste lui-même, avec le respect et l'amour de son art, il en eut aussi la fierté. Il croyait fermement à la vertu morale et presque religieuse du théâtre, auquel il demanda non la gloire, encore moins la fortune pour lui-même, mais, pour le public, ou plutôt pour le peuple, pour tous ses frères de France et d'Italie qu'il aimait, de saines et de saintes leçons.

Tout entier à son art, il fut le moins possible de sa profession ou de son métier. Plus haut que la fumée

toujours vaine et souvent impure, il ne regarda, ne respira que la flamme immortelle et vraiment divine.

On ne trouverait pas dans la correspondance de Nourrit une ligne, un mot qui sente le comédien. L'homme, au contraire, et le plus honnête, le plus sensible, le plus généreux, le plus croyant, se révèle à chaque page. En lui jamais la vie de théâtre ne domine ou ne déforme l'autre, la vraie, celle de l'esprit et du cœur. Loin d'emprunter à ses héros leur grandeur de représentation et d'apparence, il leur prêtait sa grandeur réelle, et c'était comme lui, c'était de lui qu'il les faisait grands.

MESSIEURS LES CURÉS DE PARIS

Janvier 1904.

L'un d'eux, et non des moindres, déclare, en prenant possession de sa cure, que, pour lui, la musique d'église commence à la Messe de sainte Cécile, de Gounod. Hélas! il a trop fait ou laissé entendre à ses paroissiens que cette musique finit ailleurs, et moins haut.

Un autre n'a de cesse qu'il n'ait chassé les maîtres vraiment saints du sanctuaire où le zèle de leur plus fervent apôtre les avait glorieusement établis.

Tous, ils prétendent et paraissent être musiciens, car il n'y eut jamais plus de musique en leurs églises. Mais ils ne le sont pas; ou plutôt (et c'est pire), ils le sont mal et comme à rebours, car jamais la musique ne fut moins d'église, plus contraire aux convenances, qui

sont la règle et presque la définition de l'art, surtout de l'art religieux.

More theatrico (à la manière du théâtre), ces deux mots de saint Thomas d'Aquin disent exactement ce que la musique d'église ne doit pas être et ce qu'elle est. Dans la plupart des paroisses parisiennes, elle est cela tout entière et toujours. Hormis le baptême et l'extrême-onction, qui se donnent, l'un dans l'intimité, l'autre à domicile, et tous les deux en silence, il n'y a peut-être pas un acte de la vie religieuse qu'une musique de théâtre n'accompagne.

« Très bel opéra, » disait Taine après une messe de mariage, analogue au cinquième acte de *Robert le Diable;* seulement *Robert le Diable* est plus religieux. » Une messe de mariage aujourd'hui ne ressemble plus à un opéra de Meyerbeer, mais c'est encore un opéra. Il est tantôt de Gounod et tantôt de Wagner. Il peut être aussi de Hændel. Nous vîmes récemment échanger les « alliances » aux sons du fameux air de *Xerxès.* Le ténor avait beau le hurler sur le texte de l'*Ave Maria,* les vraies paroles chantaient en notre mémoire :

Lascia ch'io pianga
La dura sorte,
E ch'io sospiri
La libertà.

Et nous nous demandions si c'était le jeune homme ou la jeune fille qui pleurait la dureté du sort et soupirait après la liberté.

Du Hændel, passe encore pour les mariages de raison; mais il n'y a que M. Massenet pour les mariages

d'amour. La « Méditation » de *Thaïs* (admirez le choix de l'héroïne!) est entrée dans la liturgie; elle constitue aujourd'hui le « propre » du temps ou de l'office nuptial. On ne pouvait mieux choisir, et certain jour, dans un salon, une jeune femme avait bien raison de dire que si la réforme de la musique sacrée s'accomplissait, « les mariages ne seraient plus amusants ».

Ils le sont encore.

Et les funérailles ne sont pas moins extraordinaires. Qui dira l'impertinence, voire l'ironie de certaine musique, et quelles modestes, quelles bourgeoises dépouilles accompagne souvent la « Marche funèbre pour la mort d'un héros »! Le monde ne quitte pas si vite celui qui vient de le quitter. C'est surtout à la fin du « service » que la musique de salon ou de théâtre se donne carrière. Vous savez ce qu'est une « absoute » et ce qu'elle dure. La chose comporte quelquefois plusieurs morceaux pour soli, chœurs et orchestre. Un *Libera,* composé par un de nos meilleurs maîtres de chapelle, est parmi les numéros les plus pathétiques et les plus demandés. On peut y ajouter quelques airs du répertoire que le défunt préférait. Ainsi le concert et l'opéra nous suivent jusqu'après la mort. Le même goût règle des cérémonies contraires, et notre deuil, à l'église, est profane autant que notre amour.

« Ma maison est une maison de prière, » et la musique, les jours de fête, permet à peine d'y prier. Elle détourne l'esprit et le dissipe, au lieu de le diriger et de le recueillir. Elle gâte les plus simples offices et les

plus beaux. En outre. elle les allonge, elle les délaye autant qu'elle les dénature. Une « messe en musique » est quelque chose d'interminable. Je sais une paroisse où le « salut » de Noël a duré quarante-cinq minutes. Schumann, Berlioz et quelques vivants de moindre importance en faisaient les frais. Le programme, ou l'affiche, se lisait à la porte de l'église. Il s'y vendra peut-être un jour, avec la biographie et le portrait de tous les artistes.

Mais ce n'est pas seulement notre vie et notre mort à nous ; ce n'est pas seulement l'homme, ou le chrétien, c'est le Christ lui-même, de sa naissance à sa mort, qu'une telle musique défigure. M. Thiers disait de Renan : « Il m'a endimanché Jésus-Christ. » La musique actuelle fait mieux, ou pire : elle le travestit en héros de théâtre, et devant la crèche ou devant la croix, elle ne trouve à chanter que des *Noëls,* des *Stabat* et des *Sept Paroles* d'opéra.

Enfin, il n'y a pas jusqu'à l'idée religieuse que cette musique ne corrompe ou plutôt ne détruise. Uniquement sensible à l'apparence, à l'extérieur, à la matière, c'est tout cela qu'elle exprime et qu'elle exagère. Le reste, qui est le principal, j'entends la pensée intime et profonde, l'essence purement spirituelle de la croyance et de l'amour, tout cela lui demeure étranger. Le temps n'est pas encore venu, pour la musique, d'adorer Dieu en esprit et en vérité.

Mais il va venir, il vient. *Habemus pontificem.* Les musiciens, les vrais, n'ont pas été les derniers à s'en réjouir. Et voici que déjà le pontife qui leur fut donné

remplit toute leur espérance. De leurs vœux, qu'il accueille et consacre, il fait ses ordres souverains. Il parle, et d'une voix assez haute pour être entendue, assez ferme pour être obéie.

STENDHAL

Critique musical, il ajoute au pseudonyme le plagiat. Les *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn* (1814), par Louis-Alexandre-César Bombet, — lequel ne s'appelait pas encore Stendhal, mais était déjà Henri Beyle, — ces lettres ne sont qu'une « adaptation », pour ne pas dire autre chose, des *Haydine* de Carpani. La *Vie de Mozart*, qui leur fait suite, est la traduction d'un opuscule de Schlichtegroll. Enfin la *Vie de Rossini*, publiée en 1823, offre la plus grande ressemblance avec les *Rossiniane* de Carpani, déjà cité. Et de ces trois emprunts, le second est le seul que l'emprunteur n'ait pas dissimulé.

C'est donc sur les idées qu'il a prises et qu'il donne pour siennes qu'on peut juger Stendhal musicien.

Nous disons les « idées » ; mais nous devrions plutôt dire les « sensations », car en musique ou par la musique, cet amateur et cet épicurien d'Italie n'éprouva guère autre chose.

Quand il se mêle de penser, on ne saurait croire à quel point il pense faiblement. Sur l'histoire ou sur la nature de l'art, sur le caractère et le rôle respectif des grands artistes, la plupart de ses vues sont d'une étroitesse qui n'a d'égale que leur fausseté. Il appelle

Palestrina « ce génie immortel auquel nous devons la mélodie moderne ». En réalité, nous avons envers le maître de Préneste de tout autres obligations. A qui pareillement ferait-il croire que le caractère de la musique instrumentale de Haydn « soit d'être pleine d'une imagination romantique »?

Étonnant lorsqu'il définit, Stendhal n'est pas moins extraordinaire quand il compare. Pergolèse et Cimarosa lui paraisssent les Raphaëls de la musique; Durante en est le Léonard de Vinci; Hasse, le Rubens; Gluck, le Caravage; Sacchini, le Corrège; Mozart, le Dominiquin. « Je vous confie, ajoute-t-il, mon recueil de comparaisons, à la condition que vous n'en rirez pas trop. » Heureusement il ne nous défend pas d'en sourire. Aussi bien on peut juger du goût de Stendhal en peinture par ce regret qu'il exprimait un jour : « Que n'eût pas fait Léonard de Vinci, s'il avait eu la chance de connaître le Guide! »

Toutes les observations de Beyle ne sont pas de cette valeur. Il a très bien senti la difficulté, sinon la vanité de la critique musicale, et quelle peine, inutile peut-être, nous prenons tous, pour dire ou rendre quelque chose des sons avec les mots. Et puis, il n'a pas mal défini, d'avance et sans y songer, un genre qu'il eût haï s'il l'avait connu : l'opéra symphonique. « Une musique, dit-il, où la voix ne fait presque que nommer les sentiments que les instruments réveillent avec une si grande puissance. » C'est de la musique de Mozart qu'il parlait ainsi, et il avait tort. Mais avouons qu'on ne parlerait pas mieux de la musique de Wagner.

Amateur, disons-nous. Stendhal le fut, en effet, avec ce que le terme implique d'insuffisant et d'un peu médiocre, mais avec plus de passion aussi que n'en comporte le mot. Son amour pour la musique allait jusqu'à la frénésie. « Combien de lieues ne ferais-je pas, s'écrie-t-il, et à combien de jours de prison ne me soumettrais-je pas pour entendre *Don Juan* ou le *Matrimonio segreto!* Et je ne sais pour quelle autre chose je ferais cet effort. » Il se félicite d'avoir vu à Brescia, en 1790, l'homme d'Italie qui était peut-être le plus sensible à la musique. « Il passait sa vie à en entendre. Quand elle lui plaisait, il ôtait ses souliers sans s'en apercevoir; si le pathétique allait à son comble, il était dans l'usage de les lancer derrière lui sur les spectateurs. » Et l'on sent que Stendhal n'était pas lui-même fort éloigné d'approuver, sinon d'imiter ce transport.

Il ne goûte ni toute musique, ni la musique tout entière. C'est la partie ou la beauté sensible des sons, et seulement celle-là, qu'il aime du plus sensuel, du plus voluptueux amour. La musique, selon lui, ne diffère des autres arts et ne les surpasse, que parce que « chez elle le plaisir physique senti par le sens de l'ouïe est plus dominant et plus de son essence que les jouissances intellectuelles. La base de la musique est ce plaisir physique ». Il pourrait ajouter, car il le pense : non seulement la base, mais le centre et le sommet. L'esthétique musicale de Stendhal se réduit à cette formule : « La musique doit faire naître la volupté. »

Toutes ses opinions particulières dérivent de cette idée générale, à moins qu'elles n'en soient la source,

car on peut douter si la musique de l'époque et du pays où Stendhal vécut a formé son goût, ou si elle y a seulement répondu. L'un et l'autre, en tout cas, furent merveilleusement d'accord.

Stendhal a toujours admiré Haydn et Mozart, mais souvent sans les comprendre et pour ainsi dire à contresens. Il n'a presque rien su de Beethoven, qu'il nomme à peine. C'est de Cimarosa et de Rossini qu'il avait fait ses dieux. Encore n'a-t-il pu suivre Rossini jusqu'à *Guillaume Tell,* ou seulement jusqu'à *Mosé.* Déjà la *Gazza ladra* l'effarouche, et, quand il se définit lui-même un rossiniste, il a bien soin d'ajouter : « de 1815. » Le *Mariage secret,* l'*Italienne à Alger, Tancrède* et ce qui leur ressemble, voilà ses plus chères amours. Voilà les chefs-d'œuvre d'un art qui, pour lui, se résume en eux et s'y arrête. Ils sont la musique véritable et toute la musique, parce qu'ils ne sont que mélodie et mélodie vocale ; or la musique n'est pas, elle ne peut ou ne doit pas être autre chose; elle n'a pas d'autre élément, d'autre grâce et d'autre beauté que le chant.

Le chant, ce charme irrésistible et si mystérieux, que Stendhal a désespéré de le définir ; le chant, et le plus léger, le plus facile, voire le plus frivole; le chant, que l'harmonie et l'orchestre gâteraient sûrement, qu'hélas! ils gâtent déjà et chaque jour davantage, le chant seul procure à Stendhal la sensation délicieuse où consiste pour lui sinon le tout, au moins le meilleur de notre art. Il en jouit éperdument, follement. Et j'accorde que la sensation le conduit quelquefois au sentiment, à la passion peut-être; ce n'est pas à la passion

noble, c'est au sentiment sans profondeur, sans énergie, et dans les divers états — de joie, de tristesse, d'amour — où la musique le plonge, les sens continuent d'avoir plus de part que le cœur.

Cela n'est pas sublime sans doute, et cela ne saurait suffire; mais aujourd'hui surtout quelque chose de cela ne serait point à mépriser. Quand on revient d'Italie et qu'on entend quelques-uns de nos opéras nouveaux, on se rappelle les vieilles mélodies qui chantent encore là-bas, dans leur pays de joie et de lumière, et l'on se plaint qu'il y ait parfois dans la musique trop peu d'agrément, de plaisir et de volupté.

GEORGE SAND

Pour ceux-là surtout qui, sans être des musiciens, sont musiciens pourtant, il y a plus d'une façon de connaître la musique ou de connaître d'elle : par la sensation, comme Stendhal; par la philosophie ou la métaphysique : voyez Hegel; enfin, par le sentiment ou la passion. Tel fut le cas ou la manière de George Sand.

Elle naquit en musique, un soir de fête de famille, pendant le dernier « chasse-huit » d'une contredanse que son père jouait sur le violon. Et c'est peut-être pour cela qu'elle a mis dans sa vie et dans son œuvre beaucoup de musique et plusieurs musiciens.

Chopin, qu'elle a le plus aimé, n'est pas celui qu'elle a jugé le mieux. Sans doute elle a bien parlé de cette âme « belle et pure dans son essence... malade et

troublée en ce monde ». Et le génie de Chopin, elle ne s'y est pas trompée non plus, ressemblait à cette âme-là. Il est véritable encore que dans notre âme à nous, la musique de Chopin « met parfois des découragements atroces », que, parmi les *Préludes,* s'il y en a de « mélancoliques et suaves », d'autres, « en nous charmant l'oreille, nous navrent le cœur ». Mais que le génie de Chopin ait été « le plus profond et le plus plein de sentiments et d'émotions qui ait existé », supérieur aux plus grands, — George Sand les nomme, — celui du seul Mozart excepté; que, pour s'en convaincre, il y ait un moyen, qui serait d'orchestrer les œuvres du plus « pianistique » des maîtres, cela, pour le coup, n'est qu'une hyperbole, un paradoxe, auquel justement l'expérience proposée donnerait, s'il en était besoin, le démenti le plus éclatant.

Ailleurs, et pour d'autres, George Sand a montré plus de justice. A son avis, Bach est « un génie qui embrasse, résume et vivifie toute la science du passé et du présent », et son avis, qui lui fait honneur, n'était pas très répandu vers 1850, même parmi les musiciens.

En grande amoureuse de la nature, George Sand a compris la Symphonie *Pastorale* de Beethoven, mais seulement à la seconde audition. La première fois, n'étant point avertie, elle avait composé dans sa tête « un poème dans le goût de Milton sur cette admirable harmonie » et « placé la chute de l'ange rebelle et son dernier cri vers le ciel précisément à l'endroit où le compositeur fait chanter la caille et le rossignol ».

L'erreur n'est pas à l'avantage de la musique descriptive, un genre d'ailleurs que George Sand n'admit jamais sans d'expresses et fort sages réserves.

Elle admira Berlioz, qu'on n'admirait guère encore, et comme il devait aimer d'être admiré : « Quand tu entendras la Marche funèbre, écrit-elle à un ami, il y aura un certain ébranlement dans ton cœur de lion. »

George Sand a très bien aperçu que la principale beauté de *Guillaume Tell* consiste « dans le caractère pastoral helvétique si admirablement senti et si noblement idéalisé ».

Meyerbeer enfin, le Meyerbeer de *Robert le Diable* et des *Huguenots,* la nature et l'originalité de son génie, le caractère de ses drames et la psychologie de ses personnages, tout cela défini, commenté avec autant de goût que de poésie et d'éloquence, assure une place parmi les chefs-d'œuvre de la critique d'art à l'avant-dernière des *Lettres d'un voyageur*.

Morts ou vivants, le grand écrivain a mêlé mainte fois à ses écrits tantôt le génie ou la personne de grands musiciens, tantôt la musique elle-même. C'est encore une belle page d'esthétique musicale (toujours dans les *Lettres d'un voyageur*) que le récit d'une après-midi passée à entendre Liszt jouer sur les orgues de la cathédrale de Fribourg le *Requiem* de Mozart. Plus d'un roman de George Sand se déroule en quelque sorte sur un fond de musique : les *Maîtres sonneurs, Teverino, Consuelo* surtout, dont l'héroïne eut pour modèle notre admirable Pauline Viardot; *Consuelo,* où le caractère de deux maîtres fameux, Porpora et Haydn, est

imaginé — très heureusement — à la ressemblance de leur œuvre.

Autant que romanesque, et plus encore, George Sand eut une conception romantique de la musique et des musiciens : « J'aime, écrivait-elle à Liszt, j'aime vous voir à la lueur des bougies, à travers l'auréole d'admiration qui vous couronne et vous enveloppe... Que ne suis-je peintre, pour fixer sur votre image ces éclairs célestes qui l'embrasent et l'illuminent lorsque le dieu descend sur vous, lorsqu'une flamme bleuâtre court dans vos cheveux et que la plus chaste des muses se penche vers vous en souriant! »

L'idéal romantique est, par définition, personnel et passionné. Tel était bien, même en musique, l'idéal de George Sand. « Ne lis jamais mes lettres, écrit-elle, avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs; je vois tout au travers de mes impressions personnelles ». Elle écoutait la musique ainsi qu'elle voyait tout. Ce qu'elle cherchait dans la musique, c'était elle-même, c'était son âme, ses rêves ou sa vie; c'était un aliment pour sa joie, un charme pour sa douleur : témoin certain passage de *Robert le Diable*, une simple modulation d'Alice au pied de la croix, à laquelle, en ses crises d'angoisse et de désespérance, elle demanda toujours, et jamais en vain, la consolation et la paix.

Pour elle, et pour les autres aussi, — car elle rêvait d'un art pour le peuple et, même en musique, elle fut républicaine et socialiste, — George Sand veut que la musique « réveille d'une manière sublime le sentiment

humain dans les entrailles de l'homme ». Elle ne veut rien autre chose. Exprimer et émouvoir, ou plutôt émouvoir en exprimant, voilà toute la nature de la musique, toute sa mission et toute sa beauté.

La doctrine de l'expression musicale, la saine et sainte doctrine, a rencontré souvent des incrédules ou des athées. Mais elle a trouvé dans George Sand un de ses apôtres et comme sa grande prêtresse. George Sand a maudit les critiques qui « jettent de la glace sur des impressions brûlantes » et « finissent par ne plus rien sentir à force de tout raisonner ». Si le romancier poète et musicien des *Maîtres sonneurs* a compris, aimé, glorifié la musique naturelle ou populaire, celle « qui se plaît dans les bruyères, qui, dans les bois et dans les ravins, s'entretient et se renouvelle comme les fleurs de chaque printemps », c'est parce que le sentiment le plus pur y parle le plus simple et le plus clair langage.

C'est encore par le sentiment que « le Grand Bûcheux » définit les deux modes musicaux : ceux « que les savants appellent, comme j'ai ouï dire naguère, majeur et mineur, et que j'appelle, moi, mode clair et mode trouble, ou, si tu veux, mode du ciel bleu et mode du ciel gris, ou encore mode de la force ou de la joie et mode de la tristesse ou de la songerie... Si tu veux connaître le mineur, va le chercher dans les endroits sauvages et sache qu'il faut verser plus d'une larme avant de se bien servir d'un mode qui a été donné à l'homme pour se plaindre de ses peines ou, tout au moins, pour soupirer ses amours. »

Enfin, je ne sais pas de plus sentimentale, ou de plus lyrique, mais de plus juste, plus forte et plus vaste définition de la musique, que ce couplet d'un petit flûtiot, encore tout enivré de sa flûterie : « Ça parle, ce méchant bout de roseau! Ça dit ce qu'on pense! Ça montre comme avec les yeux! Ça raconte comme avec les mots! Ça aime comme avec le cœur! Ça vit, ça existe! Et il y a une vérité dans ce qu'on entend comme dans ce qu'on voit! »

DIABELLI

De lui, nous n'écrirons guère autre chose que son nom, car il n'a pas donné beaucoup plus au chef-d'œuvre sans pareil qui fait ce nom mémorable à jamais.

Né près de Salzbourg en 1781, mort en 1858 à Vienne, compositeur, éditeur, Antonio Diabelli fut un éditeur avare et un compositeur prodigue. On assure qu'il payait fort mal Schubert, lui reprochant d'écrire trop. Mais il n'a pas écrit lui-même — peut-être parce qu'il n'avait pas à se payer — moins de cent quatre-vingt-dix œuvres, et de toute espèce : depuis des valses jusqu'à des cantates et des messes; de la musique pour guitare et des opérettes, une douzaine d' « Offertoires » et sept *Tantum ergo*.

On connaît de lui quelques morceaux de piano — d'ailleurs agréables — pour les commençants, et surtout la valse, aimable aussi, qu'à l'occasion d'un concours ouvert par une société d'amateurs, Beethoven prit pour thème de ses variations les plus magnifiques.

Dans une lettre du 5 juin 1822, cinq ans à peine avant sa mort, Beethoven les annonce et les propose à Peters en ces termes : « Variations sur une valse pour piano seul. (Il y en a beaucoup.) Honoraires : trente ducats en or[1]. » Il y en a trente-trois, ce qui met chacune à moins d'un ducat. Même pour Diabelli, ce n'était pas cher. Il les publia donc (en 1823), et l'on peut dire qu'elles ont fait pour rien sa renommée.

Non, pas tout à fait pour rien : sa petite valse est quelque chose, et Bülow, dans son admirable édition critique des dernières œuvres pour piano de Beethoven, recommande avec raison de ne la point mépriser.

Mais, tout de même, on ne peut s'empêcher ici de songer au mot de Beethoven écoutant *Léonore, ou l'Amour conjugal*, de Paër, et disant à l'auteur, dont il était le voisin : « Il faudra que je mette votre ouvrage en musique. » Il a mis également en musique la valse de Diabelli. Ou plutôt il en a comme fait sortir la musique tout entière.

Bülow n'exagère pas quand il appelle ces trente-trois variations « une sorte de microcosme du génie de Beethoven... une image quintessenciée de l'univers sonore ». De la musique de Beethoven, et de la musique même, on chercherait vainement ce qui manque ici.

Dès la première variation, rien que par le premier accord — foudroyant — de la première mesure, Beethoven renouvelle toutes choses. Il brise un monde, il crée un monde. Le motif mince et dansant prend

1. *Correspondance de Beethoven;* traduction, introduction et notes par M. Jean Chantavoine, 1 vol., Paris, Calmann-Lévy.

soudain l'aplomb rythmique, avec la plénitude sonore d'une marche grandiose, qui contient en puissance l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. Rien ne semble subsister de la petite valse autrichienne; rien même de l'Autriche, cette Allemagne italienne à demi; rien de l'aimable Vienne, dont Beethoven fut l'hôte, mais non le fils. Tout respire l'Allemagne allemande et son fleuve, le Rhin, près duquel Beethoven était né, et qu'avant de mourir il souhaita, vainement, de revoir.

Au cortège de gloire d'autres succèdent bientôt : marches héroïques encore, ou religieuses, ou funèbres.

Voici des fugues maintenant : l'une un peu dans la manière éclatante et rigoureuse de Hændel; une autre intime, et délicate, et tendre, où les « voix » paraissent moins se fuir que se chercher avec grâce, plus désireuses de s'unir que de s'éviter.

L'immense poème sonore enferme en soi tous les « mouvements » de la sonate ou de la symphonie. Ils s'en dégagent et se développent tour à tour. Ivres et presque fous de colère, des *allegros* jaillissent, pareils à des strophes ardentes, et selon que la main droite ou la gauche semble secouer ces torches sonores, tantôt des sommets et tantôt des abîmes se découvrent.

Puis ce sont des *andantes* rêveurs et mélancoliques, de sublimes *adagios,* où la musique médite avec sérénité des questions mystérieuses — Wagner eût dit : l'énigme du monde — que tout à l'heure elle agitait avec désespoir. Ainsi, dans ces divers épisodes, l'énergie de l'action et de la volonté n'a d'égale que la profondeur de la pensée et de la contemplation.

Il n'est pas jusqu'à la gaieté de Beethoven, sa rude et sombre gaieté, qui ne se donne ici carrière. Elle éclate parfois en des saillies, des transports, ou, comme il disait lui-même, des *raptus* imprévus et farouches. Ailleurs cet *humour* s'apprivoise et s'affine. Il inspire alors des pièces ornées, des *scherzos* délicieux. La dernière variation n'est qu'un menuet. Mais lequel! un chef-d'œuvre du style élégant et fleuri, un congé pris avec des civilités et des grâces exquises. Derrière cet adieu souriant, Beethoven se dissimule et s'efface. Il s'excuse peut-être, et, craignant de nous avoir trop étalé sa grandeur, trop avoué surtout sa misère, avec je ne sais quelle pudeur charmante, il nous prie de l'oublier et nous souhaite d'être heureux.

Beethoven est donc ici tout entier. Mais il n'y est pas seul. Comme telle variation annonce Wagner, telle autre — un menuet, une fugue, une *aria* — rappelle, en les tranfigurant, Bach, Hændel, Haydn ou Mozart. Pareil à cet ouvrier, chanté par le grand poète italien[1], qui travaille à sa forge dès le matin et le soir encore, Beethoven, au soir aussi de sa vie, a fondu dans un de ses chefs-d'œuvre suprêmes, avec son propre génie, « les souvenirs, les gloires de ses pères et de sa race ».

Sous les formes qui toujours changent, l'idée première ou quelque chose d'elle au moins se cache, mais demeure toujours. Chacun des éléments dont elle est faite : le rythme, le mouvement, le mode, la mélodie,

1. Carducci

l'harmonie, s'altère et se métamorphose. Elle-même, partout, semble près de mourir, et partout elle vit, elle survit, elle revit.

Elle triomphe même du silence. Une des variations les plus extraordinaires — et les plus passionnées — est hachée de soudaines et longues pauses. A travers ces espaces mesurés, — ce ne sont pas des points d'orgue, — mais vides et muets, Beethoven suit, en lui seul, et tout bas, sa pensée purement idéale. Nous la suivons avec lui, comme lui; nous n'en reconnaissons le courant impétueux qu'à des accords frappés de place en place, étranges et terribles écumes de colère et de douleur. Ainsi, même pour nous, la musique, un moment, dépouille le signe sensible et la matière sonore. Elle n'est plus qu'esprit. Et c'est merveille, et c'est pitié aussi de songer que, pour le plus grand de tous les musiciens, pour Beethoven sourd, elle a fini par n'être plus autre chose.

Trente-trois variations, et lesquelles! sur un seul thème, et lequel également! La musique n'a pas de chef-d'œuvre à la fois plus un et plus divers, où plus de grandeur ait une plus petite origine, où la vie se communique et se partage ainsi sans s'amoindrir, où l'identité de l'être toujours se transforme et se retrouve toujours.

Diabelli sans doute aurait pu dire, avec le patriarche incrédule aux promesses d'un songe :

Comment se pourrait-il que de moi ceci vînt?

Ceci pourtant est venu de lui. Tout un monde splen-

dide est sorti de son humble pensée, et ce miracle suffit pour lui mériter non pas notre admiration, mais notre souvenir.

EUGÈNE DELACROIX

« Vous pouvez l'affirmer, écrivait George Sand un jour, Delacroix est un artiste complet. Il goûte, il comprend la musique d'une manière si supérieure, qu'il eût été probablement un grand mucisien, s'il n'eût choisi d'être un grand peintre. »

Il se souvenait lui-même d'avoir montré de bonne heure autant de goût pour la musique que pour la peinture. « Un vieux musicien, organiste de la cathédrale de Bordeaux (mon père y est mort préfet), donnait des leçons à ma sœur. Pendant que je faisais des gambades, ce brave homme, qui avait beaucoup de mérite et qui avait été l'ami de Mozart, remarquait que j'accompagnais le chant avec des basses et des agréments de ma façon, dont il admirait la justesse. »

Delacroix jouait de la guitare, ainsi que Berlioz; du violon aussi, peut-être comme Ingres, qui d'ailleurs, au dire de Liszt, n'en jouait pas si mal que d'autres l'ont dit. Chopin avait fait placer un piano dans l'atelier de Delacroix, qui l'admirait et l'aimait plus que tout autre musicien de son temps. Le peintre s'animait et s'exaltait par le son. Quant il travaillait à sa *Pietà* de l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement, son meilleur jour était le dimanche, pendant les offices. L'orgue et les chants lui faisaient l'âme plus chaude, l'œil plus juste et la main plus légère.

Il ne tenait pas la musique en moindre estime que la peinture. L'une et l'autre se partageaient sa pensée. Au terme de sa carrière, enfin glorieuse, il s'écriait avec joie et comme dans une double ivresse : « Quelle vie que la mienne!... Au lieu de penser à des affaires, je ne pense qu'à Rubens et à Mozart. Ma grande affaire pendant huit jours, c'est le souvenir d'un air ou d'un tableau. »

Delacroix eut toujours le projet — qu'il n'exécuta jamais — de rédiger un mémoire sur les arts comparés. Il y voulait montrer leurs analogies et leurs différences et que, par exemple, « dans la musique, la forme emporte le fond; dans la peinture, au contraire, on pardonne aux choses qui tiennent au temps en faveur des beautés du génie ». C'est la même question que Rossini, je crois, avait posée plus clairement en ces termes : « La musique, art viager. » De nos jours, un philosophe anglais l'a reprise et développée avec autant de largeur que de finesse. Dans son bel ouvrage : *les Bases de la croyance*, M. Balfour établit qu'en musique « un niveau constant de sensation esthétique ne saurait être maintenu qu'au moyen d'une quantité croissante d'excitation esthétique ». Et de cette théorie, ou peut-être de cette loi particulière à la musique, les éléments ou les principes se rencontrent dans le *Journal* d'Eugène Delacroix.

On y lit encore : « Je retrouve dans Mme de Staël le développement de mon idée sur la peinture. Cet art et la musique sont au-dessus de la pensée! De là leur avantage sur la littérature, par le vague. » Il semble

ici que l'expression trahisse un peu l'idée et la dépasse. Rien n'est au-dessus de la pensée. La vérité, c'est que la musique en approche de très près : de plus près que la littérature par l'infini (mais non pas du tout par « le vague »), et de plus près que la peinture par la spiritualité. Celle-ci tenait fort au cœur de Delacroix. Sensible, comme la plupart des peintres, à l'idéalisme des sons, il en était pour ainsi dire jaloux et ne manquait pas une occasion de le défendre contre les « littérateurs », qui, pour la plupart, le contestent et même le nient, parce qu'il ne le conçoivent pas.

Quant au goût de Delacroix en musique, un mot suffit pour le définir : il fut exactement le contraire de son génie en peinture.

Delacroix aima les Italiens, à l'exception de Verdi, le seul peut-être qu'il aurait dû chérir. La musique de *Tancrède* et des *Puritains* lui fit longtemps grand plaisir. Celle de *Norma,* qu'il savait par cœur, lui paraissait délicieuse. L'audition de *Sémiramis* laissait dans son âme « l'impression du sublime ». Il est vrai que cette impression finit par s'affaiblir et s'effacer. A Bellini, à Donizetti, voire au Rossini de *Sémiramis* (car *Guillaume Tell* ne cessa jamais de chanter en sa mémoire), Delacroix vieillissant devint infidèle. Mais il garda sa prédilection pour Cimarosa, et le peintre du *Massacre de Scio* fit du *Mariage secret* ses éternelles amours.

Delacroix ne pouvait souffrir Berlioz, auquel on le compare volontiers et non sans raison, comme le *Faust* de l'un et celui de l'autre en témoignent. Sans mépriser

les sonorités, ou les timbres, cette couleur des sons, le grand coloriste estimait plus encore en musique la forme et le dessin. La beauté, l'originalité des lignes, — c'est-à-dire des mélodies, — n'est pas ce que Delacroix admirait le moins dans le génie, où presque tout lui paraissait admirable, de son bien-aimé Chopin. « On n'a pas, disait-il, assez sérieusement et assez attentivement réfléchi sur la valeur des dessins de ce pinceau délicat. »

C'est en quelque sorte de Chopin ou par Chopin — et la voie paraît singulière — que Delacroix s'élève jusqu'au maître qu'il place au-dessus de tous les autres. Et celui-là n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, Beethoven : c'est Mozart.

Admirateur de Beethoven, ainsi que de Shakespeare, Delacroix ne les admire l'un et l'autre ni sans réserve ni sans incertitude. Il ne se sent pas de leur famille. Il ne décline pas seulement par modestie l'honneur que lui fait un de ses élèves de le ranger « dans la classe de ces sauvages contemplateurs de la nature humaine ». Leur sauvagerie le déconcerte, et leurs « irrégularités » font irréguliers ses jugements. S'il a qualifié la symphonie en *la* de « divine », il a varié sur l'*Héroïque*. Il a parlé quelque part de « l'admirable ouverture de *Coriolan* » ; ailleurs, de « l'ouverture entortillée de *Léonore* ». Le « *trio* de Rodolphe » lui paraît contenir « des passages communs à côté de sublimes beautés ». En lui quelque chose résiste à l'unité — qu'il appellerait volontiers monotonie et rigueur — du principe symphonique de la répétition et du retour. Il eût haï,

s'il l'avait connu, Wagner, qu'il ne fait que nommer une fois, avec défiance. Enfin il se plaint que les derniers quatuors de Beethoven soient remplis d'obscurités. « Cependant, ajoute-t-il, ne nous prononçons pas encore. Il faut toujours parier pour le génie. » Assurément, il parie pour Beethoven ; mais ce n'est pas sans arrière-pensée et sans peur.

Mozart, au contraire, lui donne toute assurance. Mozart est son favori, son dieu. Mozart ne le trouble jamais, n'étant lui-même jamais troublé. Pour lui, Mozart est parfait, d'une perfection totale et constante, que rien de relatif ou d'inégal ne vient jamais altérer. Entre Beethoven et Mozart, il voit la même différence qu'entre l'ébauche ou la ruine, grandiose peut-être, mais incomplète, et le chef-d'œuvre achevé, sans défaut et surtout sans excès. Plus Delacroix écoute Mozart, plus il le trouve « varié, sublime et plein de ressources ». Enfin, c'est en se rappelant *Don Juan,* qu'il se promet de développer un jour cette formule, où son idéal, mais non son œuvre, se résume : « Le Beau est la rencontre de toutes les convenances. »

Tracée par une telle main, la définition nous étonne. Elle a l'air d'un paradoxe et presque d'un démenti. Elle est seulement un contraste. Elle est une preuve aussi que les mots, comme les idées et les sentiments, comme les esprits et comme les âmes, ne sont pas d'une seule pièce. Les plus inflexibles se courbent; les plus éloignés se rapprochent, se touchent et se mêlent un peu. Delacroix voyait en romantique; c'est en classique qu'il entendait. Et peut-être parce qu'il a saisi dans

l'ordre visible et dans l'ordre sonore les deux modes opposés de la forme et de la vie, il fut l' « artiste complet » dont George Sand a parlé.

LE P. GRATRY

Il a parlé, dans les *Sources,* de « cet unique travail que l'oracle imposait à Socrate dans sa prison, pendant les quelques jours qui le séparaient de la mort, lorsqu'il lui dit ce mot que nous ne savons pas traduire : *Ne faites plus que de la musique,* mot qui doit signifier qu'il faut finir sa vie dans l'harmonie sacrée ». Ce travail unique a été tout le travail du P. Gratry, le travail de son esprit et de son cœur. Il a pratiqué, dans le sens le plus étendu et le plus noble, le précepte qu'il croyait ne pas savoir traduire, et sa vie ne s'est pas seulement achevée dans l'harmonie : elle s'y est écoulée tout entière.

La musique véritable et qui n'est que musique, celle-là même, il la comprit et l'aima. Il l'aima jusqu'à la fin, comme tout ce qu'il aimait. « Quinze jours avant sa mort, a raconté le cardinal Perraud, un musicien ambulant s'était arrêté sous ses fenêtres et avait joué je ne sais plus quelle mélodie d'un grand maître. « Ce « n'est pas cela, dit le Père, c'est beaucoup trop lent. « Tenez, dit-il à mon frère, portez-lui cette pièce, dites-« lui qu'un grand musicien l'écoute, et demandez-lui ou « de cesser de jouer cet air, ou de le jouer plus vite. » Le Savoyard ne se le fit pas dire deux fois. La mesure fut accélérée, et le Père dit : « Bien, bien, c'est cela « maintenant. »

Un mot vient de nous échapper, que nous regrettons déjà, et que le P. Gratry le premier nous eût fait reprendre. « La musique qui n'est que musique. » Il n'y a pas, il ne saurait y avoir de musique pareille, de musique en soi, n'ayant aucun rapport, que dis-je? n'étant pas elle-même le rapport des sons avec l'esprit et le cœur. Le P. Gratry le savait bien. C'est à dix-sept ans qu'il devint tout à coup musicien. « J'appris, dit-il, à transposer en musique ce que je savais en littérature et en philosophie. Je vis et sentis les concordances de la musique. Je compris l'identité de la critique littéraire et de la critique musicale[1]. » Il a tout compris de la musique le jour où il en a compris cela. Les « concordances de la musique » le conduisaient à des analogies plus hautes, et de l'harmonie première il s'élevait aux suprêmes harmonies. « La musique est le symbole de la création. La musique, comme la création, se compose de sens et de signes, d'esprit et de matière. Comme dans la création, le sens, dans la musique, c'est l'intelligence, c'est l'amour, c'est la liberté, c'est le libre et lumineux mouvement de l'âme et de l'esprit. Et le signe, la matière, ce sont des nombres, des rapports de nombres, des figures géométriques, des sphères. Ces formes expriment cet esprit; ce signe exprime ce sens; c'est un fait. Voilà donc des nombres et des rapports de nombres, des formes géométriques, des sphères ou des ellipses formées dans l'air, qui expriment des mouvements de l'âme, de l'amour, de la passion, de la

1. *Souvenirs de jeunesse.*

sagesse, de la liberté. Il y a donc quelque ressemblance et quelque analogie entre ces nombres et formes et ces mouvements d'âme, entre cette morale et cette géométrie[1]. »

Autant que l'intelligence de la musique, l'auteur de cette belle page en eut l'amour. Elle fut pour lui toute sa vie « une compagne, une admirable et ravissante amie », dont il ne pouvait supporter longtemps l'absence. « Je ne connais, a-t-il dit dans les *Sources,* qu'un seul moyen de repos dont nous ayons quelque peu conservé l'usage ou plutôt l'abus dans l'emploi du soir : c'est la musique. Rien ne porte aussi puissamment au vrai repos que la musique véritable. Le rythme musical régularise en nous le mouvement et opère pour l'esprit et le cœur, même pour le corps, ce qu'opère pour le corps le sommeil, qui rétablit dans sa plénitude et son calme le rythme des battements du cœur, de la circulation du sang et des soulèvements de la poitrine. La vraie musique est sœur de la prière comme de la poésie. Son influence recueille et, en ramenant vers la source, rend aussitôt à l'âme la sève des sentiments, des lumières, des élans. Comme la prière et comme la poésie, elle ramène vers le ciel, lieu du repos. »

Le soir, à l'heure de la poésie et de la prière, le P. Gratry aimait qu'on fît de la musique autour de lui. Aujourd'hui, quand je regarde en arrière, je vois encore, très loin et comme au bout de mon enfance, quelques-uns de ces soirs harmonieux. C'était rue Barbet-de-

1. *Connaissance de l'âme.*

Jouy, dans le grand cabinet de travail du Père. On découvrait par une large baie le dôme des Invalides et le ciel des nuits d'été. Debout auprès de la fenêtre, le P. Gratry parlait des astres. Il me souvient que sa voix était douce, un peu couverte, mais pénétrante et comme lumineuse au travers d'un voile. Nous étions peu nombreux : le P. Adolphe Perraud (depuis le cardinal), son frère Charles, mes parents et moi-même, un peu troublé. Quand la nuit était complète, on allumait des flambeaux, on ouvrait le piano : « Mes petits enfants, disait-il alors, il faut jouer pour les Muses et pour nous, » et l'on croyait, tellement l'heure était recueillie, presque auguste, jouer en effet devant des témoins invisibles et divins.

Toutes ces choses sont passées, mais encore aujourd'hui je ne saurais lire une page ou seulement entendre le nom du P. Gratry, sans remercier la musique d'avoir mis quelque chose de commun entre ses dernières et mes premières années.

BIZET

Aux portes d'Arles, dans le cimetière antique des Alyscamps, on voyait autrefois « une pierre étroite, indifférente » et cachée à demi parmi les herbes. Trois mots latins y étaient gravés : *Jàm matura placebat.* Et l'on songeait que frappée, elle aussi, dans la grâce et déjà dans la force de sa jeune maturité, la muse de Bizet eût aimé cet asile, cette épitaphe et ce tombeau.

Elle vécut une vie brève, mais intense, et le premier

caractère des deux chefs-d'œuvre qu'elle a laissés : l'*Arlésienne* et *Carmen,* c'est d'être vivants.

Ils le sont tout entiers : non seulement dans les parties principales ou « les endroits forts », mais dans les passages, les accessoires et les alentours. Rappelez-vous le premier acte de *Carmen :* le chœur des gamins, celui des jeunes gens et celui des cigarières; moins que cela : des accents ou des touches éparses et sans nombre, une ritournelle de l'orchestre, une réplique de la voix. Alors vous sentirez combien la vie de la foule et de la rue enveloppe celle des personnages, lui répond et la multiplie.

Rien d'une telle œuvre n'est indifférent, surtout inanimé : pas même au second acte, quand frappe à la porte du bouge l'indiscret lieutenant, trois ou quatre notes sinistres, grosses de péril et de malheur. Au dernier acte, entre le défilé de la *cuadrilla* qui s'achève et le duo qui va commencer, au lieu du vide — ou du remplissage — qu'on pouvait craindre, quelle plénitude! Et quelle plénitude légère! Dans les conseils de prudence murmurés à l'oreille de Carmen par ses compagnes de Bohême, dans le babil des flûtes, palpite une vie inquiète et menacée, mais encore, mais toujours la vie.

Dans l'*Arlésienne* aussi, plus intime et plus solitaire, les choses mêmes vivent; elles ont une voix et des pleurs. Le soir, avant de s'endormir, la plaine ardente répond à l'appel des bergers ralliant leurs bêtes. Une plainte sort de l'étang de Vaccarès et traîne sur les eaux. Enfin, à l'heure nocturne où l'enfant affolé d'a-

mour va consommer son affreux suicide, les convives attardés de ses noces tragiques s'éloignent en chantant. Ils chantent la vieille chanson de Provence, la Marche des rois, sur un mode lugubre, déjà presque funèbre, et c'est comme un dernier soupir, un dernier rayon de la vie, que gagne l'ombre et le silence de la mort.

Musicien de la vie et de la mort, Bizet fut de l'une et de l'autre un musicien véridique. Il a donné de toutes les deux des images sonores dont la musique avait jusque-là rarement connu la franche et forte réalité. Les maîtres de l'opéra-comique, ou le maître — plus grand qu'eux — des *Saisons,* firent-ils jamais chanter des paysans comme chantent, par la voix de l'orchestre, le vieux Balthazar et la maman Renaude, la douce Vivette et le malheureux Frédéri? Quelle tragédie rustique mêla jamais à plus de poésie une plus humble et plus populaire, une plus poignante et plus criante vérité?

Familière et dramatique, la même vérité perdit *Carmen* au premier moment et l'a sauvée pour jamais. Il reste dans *Carmen* des traces de romantisme : le goût du pittoresque et, sinon de l'étrange, au moins de l'étranger; mais la part et la nouveauté du réalisme y est plus considérable encore.

Vous savez si l'on commença par s'en indigner. Sujet, personnage et style, tout fut taxé de vulgarité, voire de bassesse. Comme dit le Remendado, « ce n'était pas distingué ». Mais, comme a dit Bizet lui-même, un jour qu'il défendait Verdi d'un semblable reproche : « Quand un tempérament passionné, violent, brutal

même... dote l'art d'une œuvre vivante et forte, pétrie d'or, de boue, de fiel et de sang, n'allons pas lui dire froidement : « Mais, cher monsieur, cela manque de goût, cela n'est pas distingué. »

On ne se fit pas faute de le dire à Bizet. Heureusement on ne le dit plus de lui. Nous tenons enfin pour nôtre, celui peut-être de nos maîtres modernes qui fut le plus à nous, le plus nous. On aurait peine à trouver dans l'*Arlésienne* et dans *Carmen* la trace d'une influence étrangère, un écho d'Allemagne ou d'Italie. La vérité et la vie se conçoivent et se manifestent ici selon le goût ou l'idéal, dans la mesure et par les moyens propres au pur génie français. Symphonie au théâtre, mélodie continue ou infinie, fusion de l'orchestre et des voix, *leitmotive* ou motifs rappelés, Bizet ne nous a donné de tout cela que ce que nous pouvons, je ne dis pas supporter, voire aimer — et passionnément — chez d'autres, mais produire nous-mêmes sans forcer notre talent, sans le fausser et sans risquer de le perdre.

Le musicien de l'*Arlésienne* et de *Carmen* a renouvelé sans doute et fort élargi le genre du mélodrame et celui de l'opéra-comique. Il ne les a point excédés ni rompus. Dans *Carmen* surtout — car, avec plus de brièveté, l'*Arlésienne* a plus d'étendue et de profondeur — Bizet demeure fidèle à l'esprit moyen et concret de notre art. Entendez par là que ses personnages vivent encore plus qu'ils ne représentent ou ne signifient. Il arrive rarement qu'ils se dépassent ou se débordent eux-mêmes. Individuels avec force, avec plénitude,

ils sont figurés par des formes sonores comme eux, précises, éclatantes, mais particulières. De la musique de Bizet ainsi que de toute musique vraiment nôtre, on dirait volontiers qu'elle nous conduit au seuil du mystère ou de l'infini, et qu'elle nous y laisse.

En quoi d'ailleurs elle n'est pas seulement française, mais latine, mais classique. Et c'est par où sa valeur de représentation, comme sa beauté, s'accroît.

C'est aussi par où nous pouvons comprendre comment un Nietzsche, lorsqu'il se détacha de Wagner, s'attacha — désespérément — à Bizet. « Il faut, s'écriait-il, méditerraniser la musique. » Et dans cette *Carmen*, qu'il nommait lui aussi « *ma Carmen adorée* », il saluait la mémoire, et la dépouille, hélas! de l'homme qui, s'il eût vécu, pouvait sauver ou rétablir dans la musique les droits de la Méditerranée.

S'il eût vécu, s'il nous eût donné d'autres chefs-d'œuvre de lumière, plus d'une œuvre de ténèbres ne serait pas née en notre patrie. Il nous aurait aidés, contraints à nous reconnaître et à nous ressaisir nous-mêmes. Il aurait fait sur nous le ciel plus clair, et plus droits les chemins devant nous. Il aurait été la voie, comme il fut la vérité et la vie.

« LE MUSICIEN PAUVRE »

C'est le titre d'une nouvelle de Grillparzer, lequel fut sans doute le plus grand poète de l'Autriche et, parmi les poètes de l'Allemagne, peut-être le plus musicien.

A Vienne, autrefois, le dimanche qui suit la pleine lune de juillet était jour de fête populaire. La ville se pressait au Prater, sur les bords du Danube et dans les prairies avoisinantes, pour se promener et se divertir. On rencontrait là des gens de toute espèce, et le conteur y trouva l'humble et touchant héros d'un récit délicieux.

C'était un petit homme de soixante-dix ans peut-être, chauve et barbu, vêtu d'une longue redingote usée, mais très propre. Avec un air heureux et comme se souriant à lui-même, il jouait d'un misérable violon fendu en vingt endroits. Son chapeau était posé par terre, en guise de sébile, à côté de lui. Son pied, ses épaules et tout son pauvre corps voûté marquaient la mesure. Ses lèvres tremblaient, ses yeux ne quittaient pas le petit cahier de musique placé devant lui sur un léger pupitre. Indifférente ou moqueuse, la foule passait, et le chapeau restait vide. Quand le vieillard eut joué longtemps, il parut sortir d'un rêve et regarda le ciel où montait le soir. *Sunt certi denique fines,* soupira-t-il, et, remettant son chapeau sur sa tête, son violon sous son bras, il s'éloigna.

Le poète le suivit et ne tarda guère à le rejoindre. Il jouait de nouveau — des valses maintenant — pour des gamins qui l'en avaient prié. Dans le chapeau toujours vide, Grillparzer jeta deux pièces blanches. Satisfait de la modique aumône, le bonhomme remercia son bienfaiteur et prit honnêtement congé de lui. « Voyez-vous, monsieur, je ne suis pas un coureur de nuit... Afin de ne pas tomber dans le désordre, il faut bien

régler sa vie. J'ai fait trois parts de la mienne. Le matin, je travaille. J'étudie les œuvres des maîtres. J'en ai copié beaucoup de ma main... L'après-midi, je sors. Dans les rues, dans les cours, je joue de belles choses pour les pauvres gens... J'essaye de leur faire du bien, tout en gagnant de quoi vivre... Mais le soir, le soir est à moi et au bon Dieu... Le soir, je reste dans ma chambre, et tout seul, pour moi tout seul, je joue à ma fantaisie. Les savants appellent cela, je crois, improviser. »

Dans sa chambre, sous le toit d'une mauvaise baraque de faubourg, le poète alla voir un matin le musicien. Et celui-ci lui conta son histoire. Il dit sa naissance honorable, supérieure à sa destinée ; son enfance timide et gauche ; son goût pour la musique, non pas contrarié, mais incompris, ses débuts et ses déboires de collégien à l'esprit lent, que ralentissait encore la sévérité paternelle.

Il grandit ainsi, médiocre et toujours rebuté. Puis il dut abandonner la musique et prendre un modeste emploi. Mais un jour, sous sa fenêtre, il entendit une femme chanter. Alors il lui sembla que la musique se réveillait en lui. Il saisit son violon, depuis longtemps oublié, et quand il mit les doigts sur les cordes, il crut sentir se poser sur son âme les doigts mêmes de Dieu.

Chanteuse et chanson, toutes les deux venaient d'entrer dans sa vie, pour jamais. L'une était la fille d'un épicier voisin et se nommait Barbara. On le sépara d'elle. Mais il emporta l'autre en sa mémoire. Son père mourut, lui laissant quelque bien. Aussitôt il revint à

la boutique où Barbara chantait toujours, comme une fauvette. Entre deux chansons, elle lui parla de mariage et d'acheter un petit magasin de modes. Hélas! un dépositaire infidèle avait, le matin même, emporté l'héritage. « Dieu soit avec toi, Jacob, et pour l'éternité. *Amen.* » Ayant ainsi parlé, non sans chagrin, Barbara dut quitter la ville avec son père et prit un boucher comme époux.

Le pauvre garçon n'avait plus qu'à vivre pour sa musique et, s'il était possible, de sa musique : musique de salon d'abord et de société; puis, le monde s'étant lassé de lui, musique de la rue; humble mais honnête musique, et qui ne laissa pas un seul jour manquer de pain, et surtout de joie, son courageux et fidèle serviteur.

Le temps avait passé. Barbara revint à Vienne avec son mari. Ils ouvrirent une boutique de boucherie dans un faubourg. Deux enfants leur étaient nés. « Le plus grand, monsieur, s'appelle Jacob, comme moi. Je lui donne des leçons de violon. Il n'a pas beaucoup de talent et le temps lui manque pour étudier. Mais le lied de Barbara, que je lui ai appris, marche déjà très bien, et quand nous le travaillons ensemble, la mère vient quelquefois le chanter avec nous... Oh! sans doute elle a bien changé... Elle est devenue un peu forte et elle ne s'occupe plus guère de musique. Mais sa voix est toujours aussi jolie. »

Et le vieillard prit son violon, et, sans faire attention à son interlocuteur, il joua la chanson chérie. Grillparzer se leva, laissa quelque monnaie sur la table et sortit pendant qu'il continuait de jouer.

Quelques années après, le poète voulut revoir le musicien. Une inondation venait de ravager le faubourg. Des voisins rapportèrent qu'en sauvant des eaux les enfants de Barbara, le petit homme avait pris froid et qu'il était mort. Grillparzer frappa chez le boucher et sa femme, et les pria de lui vendre le violon de leur ami. D'un geste rapide et farouche, Barbara décrocha l'instrument de la muraille où il était suspendu, entre le miroir et le crucifix : « Qu'avons-nous besoin de quelques ducats! Le violon est à notre Jacob. » Puis, avec un soin, une tendresse jalouse, elle l'essuya, le serra dans un tiroir qu'elle referma brusquement, et deux ruisseaux de larmes coulèrent sur ses joues.

Il y a dans ce récit autre chose qu'un récit. Autant qu'à l'ordre littéraire il touche à l'ordre esthétique. L'humble joueur de violon n'est pas seulement un personnage, mais un interprète. Il exprime la pensée ou le sentiment de Grillparzer musicien. Et ce sentiment est l'amour, l'adoration de la musique seule, de la musique en soi et pour soi.

Il la voulait si pure et si libre, sa musique chérie, qu'il s'étonne, s'indigne même qu'on ait pu jamais associer les mots aux notes et renouveler ainsi le sacrilège des enfants de Dieu, lorsqu'ils s'unirent jadis aux filles de la terre.

C'est à dessein que Grillparzer a choisi pour son héros un instrumentiste plutôt qu'un chanteur. On ne savait pas toujours, dit-il, ce que jouait le singulier virtuose, mais cela n'ôtait rien au plaisir de l'entendre. Son jeu ne ressemblait à nul autre. Il ne consistait

souvent qu'à former des accords ou des intervalles, de préférence les plus simples et les plus harmonieux. Le vieillard connaissait la vertu des notes et leur mystère. Il trouvait que la sensible s'élève comme l'espérance et que toute dissonance finit toujours, comme l'orgueil, par être abaissée et confondue.

Quelquefois il ne donnait qu'une note unique. Il la tenait longuement, avec pureté. Très douce d'abord, il l'enflait jusqu'à la plénitude, puis il la réduisait à la faiblesse d'un soupir. Ainsi, pour s'enivrer en quelque sorte de la musique tout entière, il n'avait besoin que d'un son. « Voilà ce qu'il appelait improviser. »

Mais surtout, à travers la forme, ou plutôt au-dessus d'elle, il s'élevait jusqu'à l'idée, au principe et à la fin. « Voyez-vous, disait-il, ils jouent tous Wolfgang-Amédée Mozart, ils jouent Sébastien Bach; mais Dieu, mais le bon Dieu, celui-là, personne ne le joue. » Et quand il parlait de la sorte, il ne faisait que rendre hommage à l'essence et à la beauté — divine en effet — non pas de telle ou telle musique, mais de la musique elle-même.

LE NEVEU DE RAMEAU

Le drôle était musicien par pensée, par paroles et par action.

Par action d'abord. « J'ai composé, dit-il, des pièces de clavecin que personne ne joue, mais qui seront peut-être les seules qui passeront à la postérité, qui les jouera. » On sait comme il jouait lui-même, ou plutôt comme il feignait de jouer. Mais cela suffisait,

tant il savait donner à ses feintes l'aspect ou l'air de la réalité.

« Il se met dans l'attitude d'un joueur de violon ; il fredonne de la voix un *allegro* de Locatelli ; son bras droit imite le mouvement de l'archet ; sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche ; s'il fait un faux ton, il s'arrête, il remonte ou baisse la corde ; il la pince de l'ongle pour s'assurer si elle est juste, il reprend le morceau où il l'a laissé. Il bat la mesure du pied, il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps, comme vous avez vu quelquefois au concert spirituel Ferrari ou Chiabrau, ou quelque autre virtuose dans les mêmes convulsions, m'offrant l'image du même supplice et me causant à peu près la même peine ; car n'est-ce pas une chose pénible à voir que le tourment dans celui qui me cause un plaisir ? »

Après la sonate de violon, qui l'avait mis en eau, voici qu'il fait semblant de s'asseoir au clavecin. Comme tout à l'heure sur les cordes, ses doigts voltigent sur les touches, « tantôt laissant le dessus pour prendre la basse, tantôt quittant la partie d'accompagnement pour revenir au dessus ». Cette fois encore, à le voir, on croit l'entendre. « Les passions se succédaient sur son visage ; on y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur ; on sentait les *piano*, les *forte*, et je suis sûr qu'un plus habile que moi aurait reconnu le morceau au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lui échappaient par intervalle. »

Ce n'était pas seulement un clavecin, un violon, que cet homme. C'était un orchestre, un opéra tout entier. Le génie et la folie de l'étrange personnage, ses façons mêlées de sublime et d'ignoble, ses contorsions et ses grimaces, ses discours, ses chants, ses pleurs et ses soupirs, Diderot nous décrit tout en des pages qui sont vraiment de la musique, presque de la symphonie. Merveilleux exemple de ce qu'on pourrait appeler, en empruntant le mot à Nietzsche, « la transmutation des valeurs », la transposition des sons dans les mots. Et cela — soit dit en passant et pour notre gouverne — cela fait presque tout l'objet de la critique musicale. Elle n'a pas d'autre mission ni de plus grande difficulté que celle-là.

Telle était l'action et la pantomime de ce diable d'homme. Quant à ses propos, avec autant de verve et de flamme, ils avaient quelquefois moins de justesse et de vérité.

La faiblesse de Diderot — car son héros est son représentant ou son interprète — consiste à ne voir que le chant dans la musique, et, dans le chant, que la parole. Il fait la part trop grande au verbe. On dirait qu'il oublie, ou qu'il l'ignore, la musique indépendante, celle qui se passe des mots et les dépasse. Mais à celle-là même qui s'unit avec eux, il ne demande guère que de leur ressembler.

« Quel est, interroge Diderot, le modèle du musicien ou du chant ? » Quand il répond : « C'est la déclamation, » nul ne prétendra qu'il ait tort. Mais il n'a raison qu'à demi, et pour ainsi dire avec étroitesse. Pour tra-

duire les mots il faut sans doute que les notes les imitent. Mais cette imitation n'est que le premier degré d'une ressemblance supérieure, ressemblance de la pensée, du sentiment, de l'âme enfin, celle que la musique, plus que tous les autres arts, est capable de saisir et d'exprimer immédiatement.

« Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. » Cela non plus ne suffit pas à l'honneur, à l'éminente dignité de la musique. Elle est autre chose encore et bien davantage. « Quand on entend : *Je suis un pauvre diable,* on croit reconnaître la plainte d'un avare; s'il ne chantait pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parlerait à la terre, quand il lui confie son or. » Assurément, « s'il ne chantait pas ». Mais il chante. Et ce que Diderot néglige, ce n'est rien moins que le chant lui-même et tout entier, tout ce qu'il comporte et contient de musique, tout ce qu'il ajoute à la parole de sa puissance propre et de sa spécifique beauté.

« *Musices seminarium accentus.* L'accent est la pépinière de la musique. » D'accord, mais il n'en est pas le jardin, ni la forêt. Elle y germe ses premières pousses, mais c'est ailleurs qu'elle s'épanouit.

Avec cela, ce partisan qu'est Diderot d'une musique surtout verbale, admire et prône surtout les musiciens qu'on appellerait volontiers les plus musicaux. J'ai nommé ceux d'Italie. Aussi bien, il les nomme lui-même. Pergolèse, le Saxon, Terradellas, Traetta et les autres, on sait comme il parle d'eux, avec quel enthousiasme et quel amour!

A l'entendre, pour épargner à la musique française une comparaison fatale, et peut-être mortelle, « on devrait défendre par une ordonnance de police... de faire chanter le *Stabat* de Pergolèse. Ce *Stabat,* il fallait le faire brûler par la main du bourreau ».

Poursuivant le dialogue avec son bizarre interlocuteur, Diderot ajoute :

« Si cette musique est sublime, il faut que celle du divin Lulli, de Campra, de Destouches, de Moret, et même, soit dit entre nous, celle du cher maître — il s'agit de Rameau — soit un peu plate.

« Lui, s'approchant de mon oreille, me répondit :

« — Je ne voudrais pas être entendu, car il y a ici beaucoup de gens qui me connaissent : c'est qu'elle l'est aussi. »

Pour le coup, il semble bien qu'en pratique Diderot brûle ce que ses principes lui commanderaient d'adorer. Entre sa doctrine et ses goûts, il y a place ici pour l'inconséquence, voire pour la contradiction.

Il aborde aussi la question de la morale et de la musique, et du rapport qu'en fait au moins elles peuvent avoir ensemble.

« Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu ?

« Lui. — C'est apparemment qu'il y a pour cela un sens que je n'ai pas, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas; ou peut-être que j'ai toujours vécu avec de bons musiciens et de méchantes gens. »

Le dernier trait est noir. Et sans doute, en faisant un aussi bon musicien d'un aussi vilain homme, Diderot flatte peu la musique. Mais par contre il l'honore en s'étonnant qu'on puisse être à la fois un aussi vilain homme et un aussi bon musicien.

Enfin retenons, s'il vous plaît, ô mes frères en critique musicale! et faisons nôtre, humblement, cet aveu : « Du train dont l'art s'avance, je ne sais où il aboutira. » Le plus souvent, et la plupart d'entre nous, qui nous mêlons de prophétiser, je crains fort que nous n'en sachions pas davantage.

GABRIELLE KRAUSS

A la place où nous avons coutume de ne parler que des morts, le jour est donc venu d'inscrire ce nom et d'offrir à la noble artiste qui l'illustra le dernier hommage d'une longue admiration et d'une fidèle amitié!

Noble, c'est bien le mot qui s'offre d'abord pour définir la figure musicale et dramatique de Gabrielle Krauss. Mieux que tout autre, il est fait pour sa mémoire et pour sa louange.

Le conseil du jeune moraliste : « Aimer les passions nobles, » fut vraiment la règle de ce talent et la devise de cet art. Autant que les diverses passions, l'amour ou la douleur, c'était les modes et les degrés de la passion même qu'ennoblissaient la voix et le chant, le visage et la physionomie, les attitudes et les mouvements, la démarche et jusqu'au silence de cette femme.

Admirable, quand il le fallait, d'énergie et de puis-

sance, une souveraine dignité, une eurythmie supérieure la sauvaient, même alors, de l'exagération et du désordre. Le génie qui l'animait et l'enflammait tout entière était si pur, que, l'entraînant toujours, jamais il ne l'égara.

C'était merveille de voir la Krauss et de l'entendre en quelque sorte au paroxysme, lorsqu'elle chantait le *Roi des Aulnes, Ich grolle nicht* ou la *Marguerite au rouet,* le premier acte d'*Alceste,* ou le quatrième acte des *Huguenots,* ou encore, se traînant sur le cadavre d'un père, le tragique récit de donna Anna.

Mais autant que par la violence, et peut-être davantage, elle atteignait au sublime par le calme et par l'apaisement. Les adieux de la reine Catherine à ses femmes, la mort de Selika sous le funeste ombrage, celle de Sapho sur le promontoire de marbre, quelle sérénité presque divine la Krauss ne donnait-elle pas à ces augustes épilogues! Quelle détente et quel détachement de l'âme y exprimait tout son être! Quel pardon, et de quelles offenses! Après quelle douleur et quelle lassitude, quel repos et quel oubli!

Ainsi la grande artiste nous apparaissait doublement et toujours souveraine. Maîtresse de l'action, elle l'était aussi de la paix.

Héroïque par la nature et l'essence même de son talent, une Krauss, ainsi qu'une Viardot, ne se contenta point d'être une seule héroïne. Avec une souplesse, une variété rare, elle fut presque toutes celles, et les plus diverses, que créa le triple génie de l'Allemagne, de l'Italie et de la France : Norma, Pamina, comme Sa-

pho; Lucrezia Borgia, Semiramide et Desdemona, aussi bien qu'Élisabeth et qu'Elsa, que Rachel, Alice et Valentine; la Pauline de *Poliuto* naguère et, depuis, celle de *Polyeucte;* Agathe, Aïda, Marguerite après Léonore, et l'Anna de la *Dame blanche* elle-même, longtemps avant de devenir celle de *Don Giovanni*.

Cantatrice non seulement d'opéra, mais d'oratorio, de concert et de salon, ou plutôt de « chambre », — je préfère le dernier mot, plus intime et plus grave, — je doute s'il est un sentiment, profane ou sacré, de la femme, que cette voix de femme n'ait point exprimé.

« On ne chante plus, écrivait Musset naguère, on parle ou on crie. » La Krauss, elle, chantait. De tous les éléments de la musique, le rythme, le mouvement, la mesure, son chant attestait l'intelligence, le respect et l'amour. Sa voix savait poser et soutenir les sons. Elle excellait à lier la phrase, qu'on brise et qu'on hache aujourd'hui. Autant que le sentiment, l'exécution faisait belle une simple gamme dans la prière d'Agathe, ou, dans le « Trio des masques », les traits qui couronnent lentement la partie de donna Anna. En ce style à la fois si complexe et si pur, il semblait que la vocalité italienne fût au service du génie ou de l'idéal allemand.

Je ne saurais dire, avec les professeurs et les professionnels, où la Krauss « plaçait » ou « prenait » sa voix. Mais je sais que cette voix paraissait venir de très loin, de très haut, et comme de l'au delà. Elle vous arrivait à travers du mystère. Une espèce de clair-obscur flottait, frissonnait autour d'elle, et lui donnait ce timbre,

cette couleur de poésie et de rêve dont certaines de ses notes étaient comme teintées.

Parmi les termes italiens du langage de théâtre, il en est un qui malheureusement est tombé dans le jargon du métier. On aimerait, pour l'appliquer à Gabrielle Krauss, lui rendre sa dignité naturelle : c'est le mot de *prima donna*. Oui, de toutes les femmes qui parurent depuis quelque trente ans sur la scène actuelle de l'Opéra, celle-là fut assurément la première. Aucune autre n'y conféra plus de noblesse et de grandeur à « l'éternel féminin ».

Enfin, la Krauss a possédé ce que Musset encore, à propos de Pauline Garcia, appelait si bien « la rare faculté de puiser l'inspiration tragique dans l'inspiration musicale ». Admirable tragédienne, elle ne l'était pas à côté, je dirai même en dehors, mais au dedans et comme au sein de la musique. Il suffisait, pour s'en convaincre, de l'entendre ailleurs qu'au théâtre. Alors, les bras tombants et les mains jointes, sans le prestige du costume et du décor, sans un mouvement et sans un geste, elle savait être au besoin — avec quelle vérité ! — même le personnage dont elle avait le moins l'extérieur et le visage, par la seule vertu de la voix et du chant. La musique, en un mot, était l'élément nécessaire et suffisant à son art ; à celui de plus d'une, elle n'est, de notre temps, qu'un élément étranger.

On a souvent cité le compliment que Rossini fit autrefois à Gabrielle Krauss : « Vous chantez avec votre âme, ma fille, et votre âme est belle. » Sans doute on ne saurait chanter, et la Krauss ne chantait pas seule-

ment ainsi. Mais aujourd'hui que cette voix s'est tue, on est heureux de croire que cette belle âme chante encore, et pour jamais.

Janvier 1906.

LÉON X[1]

Épris de la beauté sous toutes les formes, passionné pour la poésie et les livres, pour les peintures, les statues et les orfèvreries, Jean de Médicis aimait aussi la musique. Si nous en croyons un de ses protégés, le Florentin Pietro Aron, il l'aimait par-dessus tous les arts. L'aimer à son exemple était un titre à sa faveur, et comme, au temps de Périclès, Athènes avait, dit-on, choisi des ambassadeurs pour leur beauté, au siècle de Léon X, un Paolosa, un Morino, étaient nommés, l'un archidiacre et l'autre archevêque, pour leurs talents de musiciens.

Raphaël a flatté le goût de son maître. Il a mêlé des instruments de musique aux motifs de la décoration des Loges. Sur la fresque des *Stanze*, œuvre d'un de ses élèves, où Léon III couronnant Charlemagne a pris les traits de Léon X, la « chapelle » pontificale occupe une place d'honneur.

Le magnifique portrait qu'on voit au palais Pitti rend encore un plus fidèle et plus délicat témoignage. Sur la table devant laquelle est assis le Saint-Père, à côté d'une sonnette d'un travail précieux, un missel grand

1. D'après l'ouvrage de M. L. Pastor, directeur de l'Institut historique d'Autriche à Rome : *Geschichte der Päpste,* vol. IV, 1re livraison (Léon X). — 1905.

ouvert est placé. L'une des mains, des admirables mains, s'y appuie ou plutôt s'y repose. L'autre tient la loupe dont le pontife myope vient d'aider le regard de ses yeux gros et ronds.

Le feuillet gauche du livre est orné d'enluminures exquises. Au-dessous, par une allusion flatteuse au prénom de son auguste modèle, le peintre a tracé les premiers mots de l'Évangile selon saint Jean : « *In principio erat Verbum.* » Il a fait plus que les écrire : il les a notés musicalement. C'est aussi de ces deux manières que le pape, sans doute, vient de les lire. Léon X a relevé la tête; on dirait qu'il écoute encore et que la mélodie, avec les paroles, continue de chanter en lui.

Dès sa première jeunesse, Jean de Médicis avait eu l'oreille juste et la voix belle. Plus tard, étant cardinal, il s'était essayé à la composition. Devenu pape, il fit à son art favori, dans sa vie publique et privée, une large part. Les fêtes et les festins qu'il donnait, et jusqu'à ses repas intimes, étaient mêlés ou suivis de musique. Les soirs de gala, fort avant dans la nuit, le Vatican retentissait de concerts. Assis, la tête inclinée et les yeux clos, le Saint-Père semblait se plonger et se perdre dans l'ivresse des sons, que, par moments, il accompagnait tout bas.

Sur les registres de ses comptes, après des noms d'orfèvres, on trouve surtout des noms de musiciens. Jolis noms quelquefois, comme Lorenzo di Mutina ou Niccolo de Albis; noms qui sont eux-mêmes une musique, quelles visions — ou quels échos! — de la Renaissance ils éveillent en nous!

« A celui qui chante de l'*Orlando* (de Lassus), quatre ducats... »

« Deux cents cinquante ducats à Giovanni Maria, Ebreo. » (C'était un juif, surnommé, du nom même du pape, dei Medici).

« Deux ducats à celui qui joua de la harpe au château de Viterbe. » Des ducats encore, toujours, à certain « *sonator de la citara, che canta de improviso*... A trois *sonatori* de harpe, de tambourin et de petite viole, pour avoir joué devant Sa Sainteté le soir de la Saint-Jean. »

Enfin, pendant un séjour du pontife en sa maison de chasse de la Magliana, cent soixante-douze ducats « *ali cantori, piffari, trombetti* ». Cette fois, on croit déjà les entendre, ceux que, deux siècles et demi plus tard, Pergolèse appellera sous la fenêtre de sa Ninette, afin qu'ils la réveillent et *che non dorma più*.

Autant que son plaisir, et peut-être davantage, Léon X avait coutume de chercher dans la musique le service et la gloire du Seigneur. Soucieux de la beauté des offices, il tenait à leur liturgique beauté. « Nous souhaitons, écrivait-il, en conférant à ses musiciens quelque privilège, nous souhaitons que, pour honorer Celui qui habite sur les hauts lieux, notre chapelle résonne d'hymnes vraiment divins. » Le pape se faisait envoyer de toutes parts, de l'Italie ou de l'étranger, des manuscrits et des artistes, des œuvres et des voix. C'est à un Français, au Provençal Éléazar Genêt, dit *Il Carpentrasso*, qu'il confiait la direction de la maîtrise pontificale. Il priait avec instance le marquis de Mantoue de lui céder un excellent chanteur, Michele Lucchese,

afin de le pouvoir employer dans la Sixtine, « sanctuaire entre tous illustre et sacré, qui renferme en lui la piété et la joie de toute la terre ».

J'ai souvent pensé qu'il y aurait un beau livre à écrire sur la papauté et la musique; une riche galerie de portraits à composer avec les pontifes musiciens.

On y verrait d'abord Silvestre Ier, qui paraît avoir, au quatrième siècle, fondé la première *schola;* près de lui, cet Hilaire II qui, dans le siècle suivant, organisa la vie en commun des chanteurs du Latran. A la place d'honneur, inaugurant le moyen âge et le remplissant tout entier, siégerait le moine du Cœlius, saint Grégoire, « le consul de Dieu ».

Plus tard, beaucoup plus tard, l'exil même ne romprait pas la suite des images augustes. Un pape d'Avignon, Jean XXII, chérit la musique et fit beaucoup pour elle. Un document daté de son règne prescrit au chant d'église le sérieux, la modestie et la tranquillité des modulations. Tout cela ne serait pas mauvais à rappeler aujourd'hui.

Après le moyen âge, la Renaissance a compté plus d'un pontife sensible à l'enchantement des sons : Sixte IV, Innocent VIII, Jules II, avant Léon X; après lui, Clément VII, Paul III, et toute la série des papes qu'on pourrait appeler palestriniens.

Arrêtons-nous. Le temps nous manquerait, ne fût-ce que pour nommer tous les successeurs de l'Apôtre qui servirent bien notre art et que notre art a bien servis; tous ceux qui marquèrent la musique de l'Église du signe de la beauté et de celui de la foi.

On les avait séparés l'un de l'autre. Le pontife qui règne aujourd'hui veut les réunir à jamais. Hélas! rarement une volonté plus sage, et qui devrait être souveraine, fut moins comprise et moins obéie. Après le *Motu proprio,* nous espérions n'avoir plus à vous entretenir de MM. les curés de Paris. Pourquoi faut-il que depuis déjà deux ans un trop grand nombre d'entre eux n'aient encore rien sacrifié de leurs pratiques anciennes et de leur « répertoire » condamné? Exemple singulier d'opiniâtreté dans l'inconvenance esthétique et l'indiscipline religieuse; édifiante rencontre, où, pour la résistance commune, les ouailles conspirent avec les pasteurs! Du concert, du théâtre même, l'église hésite à se séparer. Mariages et funérailles continuent d'avoir lieu à grand orchestre, et je sais une paroisse où la bénédiction nuptiale se donna cet hiver avec le concours de la *Société moderne des instruments à vent.*

Que peut-on faire alors, et quels recours nous reste-t-il? Si vous le voulez, nous invoquerons les saints, patrons de nos églises parisiennes, et nous dirons ensemble : « Saint Pierre, souvenez-vous de votre sanctuaire de Chaillot! Saint Philippe, n'abandonnez pas votre paroisse du Roule! Et vous enfin, vous surtout, sainte Monique, obtenez une seconde fois la conversion de Saint-Augustin! »

Janvier 1906.

MÉHUL

C'est l'un des grands parmi les nôtres. C'est l'un des graves aussi, l'un de ceux qui contredisent le plus fortement à l'opinion, longtemps reçue, que la musique française se réduit, ou peu s'en faut, au vaudeville et à la chanson.

Il naquit le 22 juin 1763, en ce pays des Ardennes, sérieux et même un peu sévère, qui semble avoir fait à son image un Turenne, un Méhul, un Taine, trois de ses illustres enfants.

Dès ses premières années, le fils du cafetier de Givet aima la musique, et les braves gens qui formaient sa famille ne lui défendirent pas de l'aimer. Il l'apprit d'abord d'un vieil organiste aveugle, qui le mit en état lui-même, à dix ans, de tenir l'orgue d'un couvent de Récollets. Bientôt après il entrait à l'école, ou plutôt à la maîtrise fondée par les Prémontrés en leur magnifique abbaye de Laval-Dieu. Un grand artiste souabe, Guillaume Hanser, venait d'en prendre la direction. Là, dans un site admirable et solitaire, parmi les moines, les arbres et les fleurs, l'enfant acheva son enfance, tout entier à sôn art, à la nature et à Dieu.

Peut-être eût-il souhaité de leur consacrer sa vie; mais quelqu'un de la ville, un officier qui le protégeait, emmena l'adolescent à Paris. Il y arriva, comme il l'a raconté plus tard, ne possédant que ses seize ans, sa vielle et l'espérance. Il vit Gluck, et la première fois au moins, nous savons, par lui-même toujours, en quel

étrange appareil : en pantoufles, caleçon, camisole d'indienne à ramages, les bas à peine tirés, un bonnet de velours noir sur la tête et tapant de toutes ses forces sur son clavecin.

Mais un peu de l'âme du vieux maître passa dans son jeune visiteur.

« J'aime la gloire avec fureur, » écrivait Méhul un jour. En 1790, *Euphrosine et Corradin,* son premier ouvrage dramatique, la lui donne. Durant quinze années, l'auteur de *Stratonice* (1792) et de *Joseph* (1807) sera le plus grand des musiciens français; celui du *Chant du départ* et du *Chant du 25 messidor,* le plus grand musicien de la France.

Nous ne nous en souvenons guère. *Stratonice* n'est plus qu'un chef-d'œuvre de bibliothèque. On se borne à citer un admirable duo d'*Euphrosine et Corradin.* Le quatuor — non moins fameux — de l'*Irato* n'a pu sauver cet aimable pastiche italien. Connaissez-vous, même de nom, *Phrosine et Mélidore,* ou cet *Horatius Coclès* dont la musique, au dire de Méhul même, était de fer? Le répertoire des catéchismes a conservé, sur d'autres paroles, la romance « Femme sensible », d'*Ariodant.* Quant à l'opéra d'*Uthal,* si peut-être vous savez que, pour le faire plus sombre, Méhul en exclut les violons, je doute que vous en sachiez davantage.

Le grand artiste se plaignait déjà de l'ingratitude publique, à la fin d'une carrière pourtant remplie et glorieuse. Mêlé, toujours avec éclat, aux destinées de son art et de sa patrie, la Révolution, le Consulat et l'Empire lui furent également favorables. Il compta parmi

les créateurs du Conservatoire; l'Institut et la Légion d'honneur l'accueillirent un des premiers, sinon le premier des musiciens.

Malheureux en ménage, on assure que hors de son ménage il eut de quoi se consoler. Les « plaisirs » même auraient abrégé sa vie. Le monde le recherchait. On l'admirait pour son esprit et ses talents de conteur. Sa politesse et sa bonté le faisaient aimer.

La vieillesse, ou seulement la maturité, — car il mourut à cinquante-quatre ans, — altéra son humeur. Devenu méfiant et jaloux, tout lui portait ombrage, et plus que tout le succès d'autrui. Il le disait le premier, « pour l'expier », ajoutait-il en le disant.

Il s'enfonça dans la mélancolie et la retraite. Après la chute d'un de ses derniers ouvrages, il écrivait avec amertume : « Il faut du bonheur. Le mien est usé. »

Sa santé n'était pas moins compromise. Atteint de phtisie, le soleil de Provence ne le put guérir. Il mourut le 18 octobre 1817 à Paris, après un dernier été passé dans sa petite maison des champs, parmi ses tulipes et ses roses. Autant que la musique, Méhul avait toujours chéri les fleurs. On aime à le rappeler, et que leur grâce, leur parfum, tempère un peu l'austérité de sa mémoire.

Ni la grâce pourtant, ni la tendresse ne manqua toujours à son génie. Debout au chevet du « jeune malade », la Stratonice du musicien, comme celle du peintre, a l'élégance exquise d'une figurine antique et, pour n'être point amoureuse, on ne saurait prétendre que la musique si profondément filiale, paternelle et religieuse de *Joseph*, soit une musique sans amour.

Il arrive même (témoin le duo d'*Euphrosine*, et dans *Joseph* la scène des remords de Siméon) que Méhul s'emporte jusqu'à la plus dramatique violence. Mais le fond, la nature et l'habitude de son art, c'est le sérieux, la force et la grandeur.

Il y a tout cela, mais tout cela seulement dans le *Chant du départ*, et tout cela n'a pu l'égaler à la *Marseillaise*. Rien que les premières notes, les trois ou quatre premières, marquent la distance de l'un à l'autre. Elles descendent chez Méhul ; chez Rouget de l'Isle, au contraire, elles montent, elles s'enlèvent. Et si toute la différence n'est pas là, — car elle se poursuit jusqu'à la fin, — là du moins, et tout de suite, elle se déclare. Le *Chant du départ* « nous ouvre la barrière ». La *Marseillaise* la brise d'un seul coup. Monsigny, je crois, appelait Méhul don Serioso. C'est don Furioso qu'il aurait pu surnommer Rouget de l'Isle.

Avec d'aussi graves beautés, le *Chant du 25 messidor* en a de plus gracieuses et de plus grandioses. Méhul écrivit cette cantate à la gloire du vainqueur de Marengo. Le 14 août 1800 elle fut exécutée aux Invalides. Trois orchestres et trois chœurs se répondaient à distance, et du haut de la coupole, à certain moment, un petit chœur de femmes, accompagné par un cor et deux harpes, laissa doucement descendre un cantique délicieux.

Ainsi, ne fût-ce qu'une seule fois, un génie sobre, économe entre tous, un maître du dessin et de la fresque sonore, a cherché la richesse et le coloris des sons. Il a montré la route au Berlioz du *Requiem* et au Wa-

gner de *Parsifal,* ces deux génies prodigues et somptueux.

Son pays, qu'il a glorifié, ne l'honore plus guère et jamais plus ne l'écoute. *Stratonice* est inconnue, et *Joseph* s'oublie. Je songe souvent à la parole de Léonard de Vinci : « *Cosa bella mortal passa, ma non d'arte.* » Hélas ! nous la faisons mentir. De l'art musical surtout, trop de belles choses passent, parce que nous les laissons passer.

JEAN-CHRISTOPHE[1]

C'est un musicien imaginaire, dont un beau livre nous raconte les premières années. Avec l'un des prénoms de Bach et l'un de ceux de Gluck, à peine si quelques traits de l'enfance de Mozart et surtout de Beethoven se retrouvent et se mêlent en cet enfant.

Mais c'est le musicien idéal, et pour le peindre, lui, comme pour analyser en lui la musique elle-même, l'auteur s'est fait le poète, un peu le philosophe aussi d'un art dont il s'était jusqu'à présent montré plutôt l'historien.

Jean-Christophe Krafft naquit au siècle dernier, dans une de ces villes allemandes, alors grand-ducales ou princières, « dont les toits rouges aux faîtes pointus et les jardins ombreux étagés sur la pente d'une molle colline se mirent dans les yeux vert pâle du *Vater Rhein* ».

1. *Jean-Christophe.* — I. *L'Aube,* par M. Romain Rolland ; 1 vol. Société d'éditions littéraires et artistiques, librairie Paul Ollendorff, 50, chaussée d'Antin, Paris, 1905. — Depuis, les tomes II et III ont paru.

Depuis longtemps, peut-être depuis toujours, les Krafft, de père en fils, avaient été musiciens. Le père de Jean-Christophe, Melchior, était violoniste au théâtre de la ville. Égoïste, brutal et borné comme le père de Beethoven, il buvait, également comme lui, et, comme lui toujours, il rudoyait son enfant. Jean-Michel, au contraire, l'aïeul, était bien le plus brave *kapellmeister* que la petite cour rhénane eût jamais possédé. Les deux musiciens se ressemblaient aussi peu que les deux hommes. Artiste dans l'âme, Jean-Michel ne l'était que de cette manière intérieure et cachée. Le talent manqua toujours à son génie. Melchior, lui, virtuose habile, n'était rien de plus qu'un virtuose. Ainsi l'un, qui pensait profondément, ne pouvait exprimer sa pensée. L'autre eût peut-être été capable de tout exprimer; par malheur il ne pensait rien.

Tels étaient les deux maîtres, inégaux en tout, qui devaient se partager l'éducation musicale de Jean-Christophe. Mais après le bon Dieu, qui l'avait doué, la nature, avant eux, le forma.

Les premières voix qu'il entendit furent la voix berceuse de sa mère, celle des cloches, et par-dessus toutes les autres, ne se taisant jamais, celle du Rhin, qui passait en chantant derrière sa maison. Bientôt d'autres voix lui parlèrent, puis d'autres encore. La girouette grince, la gouttière s'égoutte et l'horloge tinte. Le lierre de la vieille muraille est plein de ramages, un pigeon roucoule sur le toit. Déjà pour Jean-Christophe, comme jadis pour le petit garçon de Salzbourg, le monde extérieur n'existe que par les sons.

A ces dehors mélodieux son âme commence de répondre. « Il chantonnait sans cesse. A toute heure du jour, quelque chose qu'il fît..., toujours on entendait le murmure monotone de sa petite trompette, bouche close et joues gonflées... Il se faisait des musiques qu'il chantait à tue-tête. Il en avait fabriqué pour toutes les occasions de sa vie, » pour son lever et pour sa toilette, pour ses repas, ses jeux et ses promenades. En carriole, assis entre les jambes du grand-père, il fredonnait les airs qu'il entendait dans le roulement des roues, dans les grelots du cheval. Et quand l'aïeul, un peu vivement, lui disait de se taire, il se taisait, mortifié, méprisant le vieux de ne pas comprendre « ce que son chant avait de sublime, un chant qui ouvrait le ciel ».

Tout cela n'était rien encore. Un jour, le grand-père fit don à la famille d'un vieux piano de rebut. Seul et respirant à peine, Jean-Christophe osa poser les doigts sur les touches branlantes. Alors la musique, la divine musique, lui fut tout d'un coup révélée. Les pages où cette révélation nous est décrite sont ingénieuses et profondes. Dans le « genre » de la littérature musicale, je sais peu de récits ou de tableaux comparables à celui de cette première rencontre entre la petite âme d'un enfant et le mystère infini des sons.

Désormais, conduit par l'aïeul, l'enfant pénétra chaque jour plus avant dans le mystère. Une fois, « il est à l'église, avec grand-père. Il s'ennuie... Soudain une cataracte de sons : l'orgue joue... Et c'est comme si l'on n'était plus assis depuis une heure sur une chaise qui fait mal, dans une ennuyeuse vieille maison. On est

suspendu dans l'air comme un oiseau... On est libre, on est heureux. »

On est plus heureux encore chez un ami de grand-père, les soirs de musique de chambre. Jean-Christophe écoute, blotti derrière le petit piano, faisant des trous dans la toile avec ses doigts nerveux, et, selon les mouvements et les rythmes, tout son être s'agite et s'apaise tour à tour. Ses rêves, aux sons du quatuor, « n'étaient pas des histoires suivies... Le plus souvent, il ne voyait rien du tout. Pourtant, il sentait une infinité de choses. C'était comme s'il y avait une masse de choses très importantes, qu'on ne pouvait pas dire, ou qu'il était inutile de dire parce qu'on les savait bien, et parce que cela était ainsi depuis toujours. Il y en avait de tristes, de mortellement tristes; mais elles n'avaient rien de pénible comme celles qu'on rencontre dans la vie... Et il y en avait de lumineuses, qui répandaient des torrents de joie. »

Au théâtre, toujours avec grand-père, le petit goûtait de semblables délices. Qu'importait que la pièce fût obscure, absurde même! Il y était étranger. Mais la musique, à peine commencée, était sienne. Dès les premiers accords, il se sentait « chez lui ». Tout lui semblait naturel et facile. Il ne s'étonnait plus de rien. La musique répondait à toutes les questions, résolvait tous les problèmes, opérait tous les miracles. En un mot, elle faisait pour cet enfant, dans l'ordre du théâtre, c'est-à-dire de la fiction et de l'apparence, ce qu'elle fait pour les grands musiciens, et par eux pour chacun de nous, dans l'ordre de la vie et de la vérité.

Ainsi Jean-Christophe bénissait, adorait la musique avec son grand-père. Mais avec son père il la maudissait et la prenait en horreur.

La seule ambition, l'unique et vil intérêt de Melchior, était moins de former que de forcer, afin de l'exploiter le plus tôt possible, le talent de son fils. Il n'y épargnait rien. Pour se préparer aux exhibitions et aux tournées, le petit garçon travaillait des journées entières sous les injures et les coups paternels. Et quel travail odieux, matériel et mécanique, sans vie et sans âme, était le sien! Dans cette musique enseignée, imposée par force, il ne reconnaissait plus sa musique, celle qu'il avait découverte d'instinct et librement aimée. Se croyant trahi par elle, il la trahissait à son tour. Pour échapper au supplice de l'apprendre, il niait qu'il l'eût jamais devinée et chérie. Et dans son cœur déchiré la douleur de son illusion perdue s'augmentait de l'ingratitude et de l'impiété de son mensonge..

D'autres souffrances venaient s'y ajouter encore : c'était la gêne et presque la pauvreté de la vie; c'en était aussi l'injustice et la méchanceté. Après la révélation des misères et des maux, c'était, plus cruelle peut-être, celle du mal, et le hideux spectacle de son père, égaré devant lui par le vin et par la fureur.

La flamme alors vacillait dans l'âme de l'enfant, mais elle ne s'y éteignait pas. Après son aïeul, Jean-Christophe n'avait pas de meilleur ami qu'un frère de sa mère. Humble colporteur, l'oncle Gottfried aussi était musicien. Il emmenait l'enfant au clair de lune ou sous le soleil, près du fleuve, parmi les herbes et les roseaux. Il

parlait peu, chantait davantage, et dans ses paroles, surtout dans ses chansons, l'enfant retrouvait la musique, la vraie, la seule, et qu'il croyait perdue : celle des roseaux et des herbes, celle du fleuve, du soleil et du clair de lune, celle des belles choses et celle du bon Dieu.

Un jour, Jean-Christophe eut l'idée de montrer à l'oncle Gottfried une de ses petites compositions à lui, qui lui donnaient tant de peine à faire et, faites, lui causaient tant d'orgueil. L'oncle Gottfried écouta tranquillement. Puis il dit :

« Comme c'est laid, mon pauvre Christophe! Pourquoi as-tu écrit cela?

— Je ne sais pas, répliqua l'enfant d'une voix lamentable. Je voulais écrire un joli morceau.

— Voilà, tu as écrit pour écrire. Tu as écrit pour être un grand musicien, pour qu'on t'admirât. Tu as été orgueilleux, tu as menti. Tu as été puni, voilà. On est toujours puni lorsqu'on est orgueilleux et qu'on ment, en musique. La musique doit être modeste et sincère. Autrement, qu'est-ce qu'elle est? Une impiété, un blasphème contre le Seigneur, qui nous a fait présent du beau chant pour dire des choses vraies et honnêtes. »

Ainsi parlait l'oncle Gottfried, et de la musique, de la bonne et de la mauvaise, de la véridique et de la mensongère, n'est-il pas vrai qu'il parlait bien?

Ce petit livre n'est qu'un premier volume. Il laisse Jean-Christophe aux environs de la huitième année, après son début, à demi comique et touchant à demi, dans un concert de la cour.

Quel sera quelque jour cet enfant merveilleux ?

Sans doute c'est à Beethoven plus qu'à Mozart qu'il ressemblera, que, par les circonstances de sa vie, par le caractère et par la souffrance, il a déjà commencé de ressembler. Nous le retrouverons. Mais déjà nous avons reçu de lui plus d'une leçon. Qui sait, disait Alfred de Musset, invoquant la musique,

Qui sait ce qu'un enfant peut entendre et peut dire
Dans tes soupirs divins nés de l'air qu'il respire ?

Déjà nous avons appris ou rappris quelque chose de la musique, de sa nature et de sa beauté, par l'histoire, l'exemple et la voix d'un enfant.

1905.

SAINT PHILIPPE DE NÉRI[1]

En des temps rigoureux, sous des papes austères et quelquefois terribles, ce fut un saint d'une exquise, joyeuse et vraiment divine douceur. Il donna pour base à son ordre et pour lien à ses frères un esprit, une âme encore plus qu'une règle commune. A côté de la musique liturgique et strictement d'église, il introduisit dans les réunions et les exercices de l'Oratoire les premiers éléments de cet art ou de ce genre, religieux mais plus libre, qui devait être l'oratorio.

1. *Vie de saint Philippe de Néri,* par S. Em. le cardinal Capecelatro, archevêque de Capoue ; traduction par le Père Bézin. — Paris, Poussielgue.

« Si nous jetons un regard, dit l'éminent biographe de saint Philippe, sur la vie de notre cher saint, nous trouvons qu'il aima fortement la musique et qu'elle fut toujours à la tête de ses pensées. » Il l'aima dès l'enfance et jusqu'à la mort. « Il lui suffisait d'entendre un beau chant de psalmodie pour être profondément ému, et, se trouvant dans le chœur des dominicains, on le vit plusieurs fois, tant à complies qu'à vêpres, avec les yeux gonflés de larmes ; » de ces larmes que jadis, en écoutant les chants de l'Église, saint Augustin aussi avait répandues et dont il nous rapporte qu'il était heureux avec elles (*et mihi bene erat cum eis*).

Sans aller jusqu'à dire, comme l'oracle grec au philosophe près de mourir : « Ne faites plus que de la musique, » saint Philippe aima qu'il y eût de la musique en tout. Souvent mêlée à ses visions et à ses extases, il fit d'elle, pour ses disciples, un élément, j'allais dire un aliment de la vie spirituelle, la compagne et la sœur de la prière.

Animuccia, l'un des premiers musiciens du temps, et le premier de tous, Palestrina, furent amis, pénitents de saint Philippe, et l'un après l'autre maîtres de chapelle de l'Oratoire. Florentin comme saint Philippe, Animuccia lui ressemblait par la pureté de sa vie. Il donna, d'accord avec Lucrezia Giolia, son épouse, un exemple que Rome sans doute n'avait pas connu depuis les premiers âges du christianisme. « Ils vécurent unis par l'esprit, qui est la partie la plus belle et la plus divine de l'homme, et se contentèrent de la douce et céleste communion de l'affection et de la prière. »

Plus humain que son prédécesseur à la maîtrise de l'Oratoire, Palestrina fut plus conjugal aussi. J'entends qu'il le fut plus complètement, et deux fois, car il eut deux femmes. Il épousa la seconde à cinquante ans passés, peu de mois après avoir perdu la première. Très pieux avec cela, mystique même, l'un des plus grands maîtres de notre art dut peut-être au maître de son âme de « faire de la musique sacrée une parole si sainte, si efficace, si joyeuse, si terrible et si mystérieuse, comme il la rendit en effet ».

A vingt-trois ans d'intervalle, l'un en 1571, l'autre en 1594, Animuccia et Palestrina moururent entre les bras de leur saint ami, saintement. Ils l'avaient bien servi, composant pour l'Oratoire de Saint-Jérôme, puis pour celui de la Vallicella, quelques-unes de ces *Laudi spirituali* où s'introduisaient peu à peu des éléments et des libertés nouvelles. « Le susdit Oratoire, écrit Animuccia dans la dédicace du second livre de ses *Laudes*, étant venu, par la grâce de Dieu, à s'accroître, avec le concours de gentilshommes *très principaux*, il m'a paru convenable d'accroître aussi dans ce second livre les harmonies et les accords, variant la musique de diverses façons, la faisant tantôt sur des paroles latines, tantôt sur des paroles italiennes, tantôt avec un plus grand nombre de voix, tantôt avec un moindre, avec des vers tantôt d'une façon et tantôt d'une autre. »

Tel fut aussi — plus tard — le style de certains « Madrigaux spirituels » de Palestrina, destinés également à l'Oratoire : par exemple ceux qui parurent en 1581, dédiés au prince Buoncompagni. On surprend ici le pas-

sage de la musique d'église à la musique de concert sacré, l'ébauche du genre prochain qui trouvera son premier exemplaire (en 1600) dans l'*Anima e Corpo* d'Emilio del Cavaliere, et ses premiers chefs-d'œuvre, au cours du dix-septième siècle, dans les admirables oratorios de Carissimi.

Laudes et Madrigaux spirituels se chantaient soit à l'Oratoire, soit au dehors. Quand venait le printemps, un des « exercices » favoris de saint Philippe était la visite aux sept basiliques de Rome. Il conviait à ce pèlerinage ses fidèles — des jeunes gens surtout — par centaines, quelquefois même par milliers.

A l'aube des matins d'avril, la pieuse compagnie se rendait d'abord à Saint-Pierre. De la basilique vaticane on gagnait Saint-Paul hors les Murs, puis Saint-Sébastien, où la messe était célébrée. A travers la campagne en fleur, le chemin se faisait gaiement. Bientôt on cherchait quelque site agréable pour y prendre un peu de repos et de nourriture. C'était le plus souvent le jardin de la délicieuse villa Mattei, où, sur un banc de pierre, se lisent encore ces mots : « Voici la place où saint Philippe aimait à s'entretenir avec ses disciples des choses de Dieu. » Ils parlaient, priaient, chantaient ensemble devant un horizon lui-même divin. Au déclin du soleil, les pèlerins reprenaient leur route. Ils rentraient par Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Croix-de-Jérusalem, Saint-Laurent hors les Murs et Sainte-Marie Majeure, ayant fait à la moitié de Rome comme un rempart léger de leurs prières et de leurs chants.

Refaites la sainte et mélodieuse promenade, visiteurs

printaniers de la Ville éternelle, et vous surtout, pour trois années ses hôtes et ses enfants, jeunes musiciens de mon pays. On prétend qu'elle n'a rien à vous dire. Mais en une demi-journée de marche, si vous savez l'écouter, par la voix de ses sanctuaires et de ses paysages mêmes elle vous parlera.

Assis sur la pierre où saint Philippe de Néri se reposa, vous songerez que le Cœlius, où vous êtes, vit naître saint Grégoire et porte son église encore. A gauche, en vous penchant un peu, vous pourrez entrevoir les montagnes de Sabine : elles furent la patrie de Palestrina. En face de vous bleuissent les collines albaines, d'où Carissimi descendit à son tour. C'est peut-être assez de grandes mémoires pour la rêverie d'un musicien et pour son étude, pour qu'il reconnaisse et qu'il honore dans Rome, autour de Rome, quelques origines et quelques sommets de son art.

FIN



TABLE

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE

Jules Bardoux, Directeur.



